

JOÃO FELIPE GREMSKI

UM ESTUDO DA OBRA POÉTICA DE EUCANAÃ FERRAZ

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná para a obtenção do grau de Mestre em Letras. Área de concentração: Estudos Literários. Subárea: Literatura e outras Linguagens, sob a orientação da Profª Drª Sandra M. Stroparo

CURITIBA

2016



Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

Ata septingentésima vigésima sétima, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu o mestrando **JOÃO FELIPE GREMSKI**. No dia vinte e cinco de fevereiro de dois mil e dezesseis, às nove horas, no Anfiteatro 1100, 11.º andar, no Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: Sandra Mara Stroparo, Presidente, Antonio Augusto Nery e Renata Praça de Souza Telles designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de dissertação intitulada “UM ESTUDO DA OBRA POÉTICA DE EUCANAÃ FERRAZ”, apresentada por **JOÃO FELIPE GREMSKI**. A sessão teve início com a apresentação oral do mestrando sobre o estudo desenvolvido. Logo após, a senhora presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos examinadores para as suas arguições. Em seguida, o candidato apresentou sua defesa. Na sequência, a Professora Sandra Mara Stroparo retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação do candidato. Em seguida, a senhora Presidente declarou **APROVADO** o candidato, que recebeu o título de **Mestre em Letras**, área de concentração Estudos Literários. A versão final da dissertação deverá ser encaminhada à Coordenação em até 60 dias. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pelo candidato. Feita em Curitiba, no dia vinte e cinco de fevereiro de dois mil e dezesseis.

Sandra M. Stroparo

Dr.^a Sandra Mara Stroparo

Dr. Antonio Augusto Nery

Renata Telles

Dr.^a Renata Praça de Souza Telles

João Felipe Gremski

João Felipe Gremski



Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de **JOÃO FELIPE GREMSKI** para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo-assinados Sandra Mara Stroparo, Antonio Augusto Nery e Renata Praça de Souza Telles arguíram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação: "UM ESTUDO DA OBRA POÉTICA DE EUCANAÃ FERRAZ".

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
Dr ^a Sandra Mara Stroparo(Presidente)	<i>Sandra M. Stroparo</i>	A
Dr. Antonio Augusto Nery	<i>Antonio A. Nery</i>	A
Dr. ^a Renata Praça de Souza Telles	<i>Renata P. de Souza Telles</i>	A

Curitiba, 25 de fevereiro de 2016.

p/ 
Prof.^a Dr.^a Patricia da Silva Cardoso
Coordenadora

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, Sandra, por estar sempre presente e disposta a me guiar nesse passo tão importante para a minha vida acadêmica. Foi durante as suas aulas na graduação que eu pude conhecer e me apaixonar pela poesia de Eucanaã Ferraz.

Agradeço à minha esposa, Mariana, por me apoiar nesses dois anos de mestrado, ouvindo as minhas dúvidas e ajudando, sempre que possível, a “desembaraçar” alguns dos vários nós que surgiam ao longo do estudo.

À minha família e amigos, o meu muito obrigado pelo apoio.

E obrigado ao CNPQ pela bolsa concedida durante o período de trabalho.

“A thing is a thing, not what is said of that thing.”

Susan Sontag

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo principal o estudo da obra poética de Eucanaã Ferraz. Para tanto, foi analisada a “caminhada” do eu poético desde a sua primeira obra, *Livro Primeiro*, de 1990, até o seu livro mais recente, *Escuta*, lançado em 2015, em um total de 7 livros lançados até o momento. O estudo avançou cronologicamente pelos livros, e foram escolhidos os poemas considerados mais importantes com o objetivo de estabelecer não apenas uma visão comparativa dentro de cada livro, mas também pensando na obra do poeta como um todo. Foi percebido ao longo do estudo que cada obra apresenta uma proposta diferente no que se refere a aspectos temáticos e formais; por exemplo, em *Livro Primeiro*, em que é possível perceber um eu poético mais saudoso com o seu passado e ainda indefinido com o seu futuro, em uma espécie de apresentação desse eu poético; em *Martelo* (1997), por sua vez, vislumbramos um eu poético mais focado na ideia de lapidação da palavra poética, ou seja, há aqui uma proposta mais consciente de trabalho com a palavra. Em *Sentimental* (2012), sua 6ª obra, temos poemas que procuram trabalhar mais diretamente com a questão dos sentimentos, e vemos um eu poético desejando se mostrar mais emotivo. Mas, embora tenhamos essa variação do fazer poético ao longo das obras, alguns aspectos chamam a atenção por estarem, de certa forma, permeando a obra de Eucanaã Ferraz como um todo. Um desses aspectos é a maneira com que o eu poético percebe o seu entorno: parece que esse sujeito entra em uma espécie de sinergia com o que vê à sua volta, percebendo e explorando o não dito; para tanto, o título da sua obra mais recente, *Escuta*, levou o trabalho à Jean-Luc Nancy e seu texto *A l'écoute*, para tentar entender melhor de que forma esse procedimento acontece na poesia de Eucanaã Ferraz. Assim, a caminhada através dos livros foi entremeada pela noção de *escuta* que Nancy propõe no seu livro e que liga-se, por sua vez, às lembranças do eu poético, ao silêncio como matéria poética, e à tensão entre o claro e escuro, aspecto este entendido como um desejo pela claridade mas também uma vontade de “iluminar” o escuro produzido por essa claridade. Além desses aspectos, é importante ressaltar a forte plasticidade da sua poesia e, ligada a esse último fator, a procura pela imagem ideal através de um desdobramento de imagens. Em conclusão, este trabalho tem como intuito apresentar para o leitor o rosto do eu poético e a maneira como ele se configura ao longo dessa caminhada através dos livros.

Palavras-chave: Eucanaã Ferraz; escuta; construção do eu poético

ABSTRACT

This dissertation contains a study of the poetic work of Eucanaã Ferraz. To do that, I have made a walkthrough from his first book, *Livro Primeiro* (1990), all the way to his last published work, *Escuta* (2015), in an overall of seven books published until now. The study has been made chronologically, and I chose the poems that I considered the most important, aiming to establish not only a comparative view between the poems of a particular book, but looking to the work of Eucanaã Ferraz as a whole. During the research, I find out that each of the books had a different proposal concerning thematic and formal aspects; for instance in *Livro Primeiro*, where we can glimpse a poetic persona more nostalgic with his past, and still having doubts about his future – presenting, in a way, the poetic persona in this first work; in *Martelo* (1997), we can perceive a poetic persona focused on the idea of lapidating the poem, meaning that we find it here a different approach. Going forward in Eucanaã's work, we have *Sentimental* (2012), his 6th work, with poems that try to deal with emotion and feelings. But, although we can note these variations in each of the books, a few aspects are maintained, almost without any changes. One of these aspects is the way the poetic persona perceives his environment: it seems that he engages in a synergy with his surroundings, seeing and exploring in the poem what others cannot see. That being said, the title of Eucanaã's last book, *Escuta* (2015), *listening* in English, called my attention, so I decided to explore more of that concept by working with Jean-Luc Nancy's book called *Listening*, in order to understand more about this notion. Therefore, the walkthrough that I mentioned before has Nancy's discussion merged all along this "path"; in addition to that, the notion of *listening* is also connected with the memories of the poetic persona, with the idea of *silence* as a poetic apparatus and with the tension between bright and dark – this tension is understood as an aspiration for clarity, but also a will to "enlighten" this darkened spots produced by the light. Also, it is important to note how Eucanaã's poetry deals with images and the way he is always trying to find an ideal image, creating a sort of web that connects each one of them in a poem. In conclusion, I wish to introduce this poetic persona to the reader in order to show a little better what this persona looks like – his silhouette – along this path.

Keywords: Eucanaã Ferraz; listening; poetic persona walkthrough

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
 1 A CAMINHADA DO EU POÉTICO NA OBRA DE EUCANAÃ FERRAZ	
1.1 Livro Primeiro: apresentação e silêncio.....	12
1.2 Martelo: a palavra esculpida em cilada.....	30
1.3 Desassombro: o fio de luz em equilíbrio.....	45
1.4 Rua do Mundo: a luz plena de um raio.....	71
1.5 Cinemateca: a ordenação do mundo em cenas.....	89
1.6 Sentimental: a vontade de enfrentar o leão.....	113
1.7 Escuta: vida, somente, morte.....	130
 2 CONSIDERAÇÕES FINAIS	
2.1 O caminho percorrido até aqui.....	152
2.2 <i>Escutar</i> é um modo de poetizar.....	154
 3 UM BREVE OLHAR SOBRE A OBRA INFANTIL DE EUCANAÃ FERRAZ.....	158
 4 REFERÊNCIAS.....	163
 ANEXOS	
ANEXO A – COM A PALAVRA, O POETA.....	168

INTRODUÇÃO

No presente trabalho, pretendo realizar um estudo da obra de Eucanaã Ferraz, poeta carioca, professor de literatura brasileira pela UFRJ e que, desde 1990, vem publicando seus livros de poemas, somando um total de 7 obras até o momento: *Livro Primeiro* (1990), *Martelo* (1997), *Desassombro* (2002), *Rua do Mundo* (2004), *Cinemateca* (2008), *Sentimental* (2012) e *Escuta* (2015).

Além dos livros de poemas voltados ao público adulto, Eucanaã escreve também para o público infantil, publicando livros como *Poemas da Iara* (2008), *Palhaço, macaco, passarinho* (2010) e *Água sim*, de 2011. Eucanaã também participa na organização das obras de Vinicius de Moraes e Carlos Drummond de Andrade, revelando assim que a sua participação no meio literário, além da atuação na área acadêmica, é bastante profícua, variando nos mais diversos campos.

Essa participação na organização dos poemas de Drummond e Vinicius, bem como o apreço pela escrita voltada para o público infantil, aparece refletida na sua própria obra poética, principalmente quando pensamos em Drummond; a inquietude na poesia do poeta mineiro, apontada no texto de Antônio Cândido, *As Inquietudes na Poesia de Drummond*, aparece também na obra de Eucanaã Ferraz que, como veremos ao longo da presente dissertação, está sempre procurando por diferentes maneiras de se expressar poeticamente. A poesia infantil também apresenta reflexos na obra de Eucanaã Ferraz, como irei chamar a atenção adiante em um breve capítulo dedicado ao tema.

Embora seja um poeta reconhecido tanto pela crítica quanto pelo público, a obra de Eucanaã Ferraz apresenta pouca fortuna crítica, sendo esta composta na sua maioria de artigos em revistas e jornais. Assim, fazer um estudo dos seus livros como um todo pode servir de base para conhecermos melhor o “rosto” desse eu poético e a forma como ele progride ao longo das obras.

Dessa forma, acredito que seja importante traçar uma trajetória da “caminhada” do eu poético desde o seu trabalho de estreia, *Livro Primeiro*, até a sua obra mais recente, *Escuta*. Assim, a presente dissertação irá, cronologicamente, avançar pelas suas obras focando-se na maneira com que essa voz vê o mundo à sua volta, como ele lida com os seus sentimentos interiores, e a forma com que essas questões têm reflexo na própria palavra poética.

Para tanto, irei escolher os poemas que considero de maior importância dentro de cada obra e que, ao meu ver, representam o livro como um todo. Quando falar, por exemplo, de

Desassombro, seu 3º livro publicado, farei uma pequena introdução da obra a partir não apenas daquilo que considero importante sobre ela, mas também da fortuna crítica que existe disponível. Como disse logo acima, a crítica da obra de Eucanaã é composta, em sua maioria, por crítica jornalística presente tanto em folha impressa quanto em material presente na internet. Fora desse círculo – de artigos breves e, portanto, sem se aprofundar no livro em questão – há uma dissertação de mestrado, defendida na Universidade Federal Fluminense, de Marcelo Reis de Mello, que trata da questão da *delicadeza* dentro da obra de Eucanaã Ferraz, e que será mencionada ao longo do estudo dos livros.

Feita essa pequena introdução, irei avançando ao longo dos poemas do livro procurando relacioná-los não apenas através do diálogo que estabelecem entre si, mas também encontrando a conversa que realizam com as suas outras obras. Assim, à medida que formos avançando pelos livros, iremos montando melhor o “rosto” desse eu poético que, por vezes, dá mais ênfase a questões como o amor e a melancolia, por exemplo, e em outras vezes trata de temáticas mais cotidianas e até mesmo pueris.

Um dos aspectos que considero importante dentro da obra de Eucanaã Ferraz, e que irá entremear todo o estudo dos livros, é a maneira como o eu poético enxerga o seu entorno, apresentando um olhar que entra em sinergia com o que vê e percebe à sua volta. O fato do livro mais recente de Eucanaã chamar-se *Escuta* chamou a atenção, e decidi recorrer à noção de *escuta* proposta pelo filósofo francês Jean-Luc Nancy no livro *A l'écoute* (em português *À Escuta*), para procurar entender melhor se podemos relacionar a discussão trazida por Nancy no estudo que farei da obra do poeta carioca. O filósofo trabalha justamente com esse olhar sinérgico que um sujeito pode ter perante o mundo, um olhar que, como diz Nancy, entra em ressonância com o seu entorno.

Coloco aqui uma das estrofes do poema “O Cego”, de *Martelo* (1997, p. 22), e que nos serve aqui como uma introdução a essa noção na sua poesia ao fazer uma analogia entre o poeta e o cego. O cego, da mesma forma que o sujeito à escuta, pode não ver aquilo que os outros veem, mas percebe detalhes – nuances – que os outros não conseguem “ver”:

O cego na multidão
entrebatendo-se
contra muros
contra milhões de olhos,
é um boi que, mesmo sem gume,
tem de segar a cidade
e abrir trilha
– seu pasto – em que,
acerbo, seu passo.

O poeta – aquele que *escuta* – assemelha-se ao cego por também ser essa figura singular, que percebe coisas além das que os outros percebem e que, portanto, mantém-se sempre atento ao seu entorno.

Irei passar agora para o estudo dos livros do poeta carioca procurando, através da escolha e análise de poemas que considero mais importantes dentro de cada obra, estabelecer esse caminho desde o seu *Livro Primeiro*. A *escuta* estará sempre presente, mesclando-se ao estudo que farei dos livros, e tentando ligar, sempre que for pertinente, os conceitos trabalhados por Nancy à obra de Eucanaã Ferraz.

De maneira geral, e concluindo esta parte, quero que este trabalho contribua para melhor compreendermos – sem, obviamente, fechar a discussão – a forma com que o eu poético vê, sente e se relaciona com tudo o que encontra ao longo do seu trajeto poético. Em outras palavras, que essa leitura sirva para conhecermos melhor a poesia de Eucanaã Ferraz como um todo; para que tanto pesquisadores que desejam consultar este trabalho com fins acadêmicos quanto um público que apenas deseja conhecer melhor a poesia escrita por Eucanaã possam achar nessa dissertação alguma forma de apoio.

Ao final do estudo, quero responder as seguintes perguntas: como foi esse caminho traçado? De que maneira o eu poético se apresenta na obra escrita até o momento? Como a *escuta* apareceu nos poemas estudados? De que forma ela contribui para modificar o olhar que esse sujeito tem de seu entorno?

1 A CAMINHADA DO EU POÉTICO NA OBRA DE EUCANAÃ FERRAZ

1.1 Livro Primeiro: apresentação e silêncio

“Ler este *Livro primeiro* de Eucanaã Ferraz é como provar um favo de mel.”

Roberto Corrêa dos Santos

O primeiro livro de Eucanaã Ferraz, *Livro Primeiro*, publicado em 1990, teve apenas 500 exemplares editados, o que o deixa em um certo “limbo” da já reconhecida obra do poeta carioca.

Livro Primeiro é subdividido em duas partes. A primeira, intitulada “Ao Redor”, contém poemas que falam da infância do eu poético¹: seu lugar de nascimento, as lembranças que permaneceram e que, de alguma forma, marcaram e moldaram esse sujeito; como por exemplo em “18.05.61” (p. 12), título que remete à data de nascimento do próprio Eucanaã Ferraz:

Nasci num lugar pobre
onde o hospital era longe
onde era longe a estrada
e os anjos não conheciam

Nasci mês de maio
azul de tardes vazias
de pai José
mãe Maria

Batizaram-me: Terra Prometida
- terra pobre
onde a felicidade passa longe
mas daqui eu a vejo
e todo meu corpo brilha

¹ Como bem sabemos, a discussão sobre a relação eu poético empírico e ficcional está longe de chegar a um consenso. Tenho aqui em mente o termo “eu poético” – termo este que irei utilizar ao longo da dissertação – a partir das colocações de Dominique Combe no seu texto *A Referência Desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia*, e Käte Hamburger, em *A Lógica da Criação Literária*. Combe estabelece uma concepção dialética para o conceito, colocando-o tanto como “um sujeito autobiográfico ‘ficcionalizado’, ou, ao menos, em vias de ‘ficcionalização’ – e reciprocamente, um sujeito fictício reinscrito na realidade empírica segundo um movimento pendular (...)” (COMBE, 2010, p. 124); ou seja, há uma tensão não resolvida entre o referencial e o ficcional. Käte Hamburger, embora vá na mesma direção que Combe, argumentando que não há um critério exato que nos permita a identificação ou não do eu poético com o poeta, desloca esse pêndulo um pouco para o lado referencial ao colocar o poema como um “campo de experiência do sujeito-de-enunciação” apto a ser vivido como um “enunciado de realidade” (HAMBURGER, 1986, p. 196). Assim, a poesia de Eucanaã Ferraz será estudada a partir desse olhar mais pragmático, sem considerá-la fruto de uma experiência estritamente pessoal do poeta, mas também sem se desligar dessa experiência de realidade de que fala Käte Hamburger.

O uso da palavra “longe” é bastante recorrente nesses primeiros poemas, todos remetendo à infância e às principais lembranças do eu poético; o trem que “muge o longe” do poema “Lugarejo” (p. 11), o “odor dos pastos/longe muito ao longe/dos palácios” em “Laços de Família” (p. 13), além dos versos já citados acima em que até mesmo “a felicidade passa longe”, revelam que esse eu poético vê a infância como um momento de distância de tudo que acontecia à sua volta. Sua vida parecia estar sempre à parte em relação ao mundo exterior, sempre desconectada da vida real, gerando o ar bucólico e melancólico das descrições realizadas nesses poemas que “inauguram” a sua obra.

Ainda me detendo no poema citado acima, “18.05.61”, existe um caráter de apresentação desse sujeito poético: as duas primeiras estrofes se iniciam com a palavra “nasci”, e a última com “batizaram-me”, reforçando a ideia de início; tudo isso se une em uma descrição prosaica do lugar onde nasceu (lugar pobre, onde o hospital é longe, a estrada é longe, etc). Nesse sentido, há uma semelhança com os primeiros poemas de Drummond que, no seu primeiro livro, *Alguma Poesia*, de 1930, apresenta uma descrição com o mesmo prosaísmo sobre o seu entorno quando criança; o poema “Infância” (ANDRADE, 2012, p. 55) é um exemplo disso:

Meu pai montava a cavalo, ia para o campo.
Minha mãe ficava sentada cosendo.
Meu irmão pequeno dormia.
Eu sozinho menino entre mangueiras
lia a história de Robinson Crusóé,
comprida história que não acaba mais.

[...]

Lá longe meu pai campeava
no mato sem fim da fazenda.

E eu não sabia que minha história
era mais bonita que a de Robinson Crusóé.

Existe um mesmo tom de autoconhecimento ao longo dos versos, tanto em Eucanaã quanto em Drummond. E o mais interessante é que nesses mesmos poemas, “18.05.61” e “Infância” há uma redenção final: em Eucanaã, mesmo a felicidade passando longe, o “eu” consegue vê-la e todo o seu corpo brilha, como diz o verso final; em Drummond, há um reconhecimento de que a história deste eu poético “era mais bonita que a de Robinson Crusóé”.

No poema “Passeio” (p. 17), de Eucanaã, há também uma forte semelhança com a poesia de Drummond. Os versos descrevem uma ida ao cinema, e a relação com o bonde

cheio de pernas descrito por Drummond no “Poema de Sete Faces” (ANDRADE, 2012, p. 53), também do livro *Alguma Poesia*, é muito marcante. O poema de Eucanaã diz:

Na entrada do cinema
o drops pode ser misto ou de hortelã
o misto tem gosto de frutas
o de hortelã de hortelã

As pessoas são muitas pessoas

Dentro do cinema
quando tudo é escuro
são todos anônimos
e mesmo em inúmeros
assim como são
ficam uma só pessoa
no escuro
como se não fossem ninguém

Há nos dois sujeitos poéticos esse deslumbramento do menino que veio de uma cidade pequena diante de um lugar cheio de pessoas. No poema de Eucanaã, isso fica claro na presença constante de palavras que remetem a esses “outros”: “pessoas” (2x) no primeiro verso, em seguida “anônimos”, depois “inúmeros”, passando para “uma só pessoa” e terminando “como se não fossem ninguém”.

Em Drummond, as pernas brancas pretas amarelas do “Poema de Sete Faces”, condensam-se em um todo amorfo, bem como as pessoas dentro do cinema, em Eucanaã, que se tornam anônimas e “mesmo em inúmeros” ficam uma só pessoa. No caso de Eucanaã, não há esse questionamento que Drummond coloca (“Pra que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.”), na verdade, há um certo desinteresse em questionar abertamente aquilo que vê, e um foco maior em um “eu” mais contemplativo, que percebe esses inúmeros anônimos e apenas atesta, sem inquietação, que essa multidão de anônimos parece um “ninguém”.

Em termos formais, é interessante notar a ausência de pontuação não apenas no poema acima, mas em todos os poemas do livro (à exceção dos sinais de exclamação e interrogação, que aparecem em alguns poucos poemas). O que temos é a presença de letras maiúsculas no início das estrofes, o que sugere uma pausa entre o verso anterior e o que se inicia; além disso, os cortes entre os versos e as estrofes funcionam como pausas, fazendo um pouco o papel que, por exemplo, a vírgula e o ponto final fariam. Explico.

A ausência de pontuação nos poemas de *Livro Primeiro* poderia causar um certo desconforto em uma primeira leitura, mas se olharmos mais atentamente percebemos que cada verso e cada estrofe estão dispostos de forma a organizar a leitura. No caso do poema

acima, a primeira estrofe serve como uma introdução: na entrada do cinema o eu lírico se recorda das balas que eram vendidas e o gosto de cada uma. Na 2ª estrofe – que se inicia com letra maiúscula, sugerindo o início de um outro tema – temos apenas um verso, uma atestação do eu lírico; esse verso isolado faz com que a ideia seja reforçada no poema: “As pessoas são muitas pessoas”. A 3ª estrofe, por sua vez, trabalha com a ideia da 2ª estrofe só que agora tentando falar tudo em um só fôlego: os versos são curtos, também sem nenhuma pontuação, e, como disse acima, vai reiterando a presença desses “outros”, procurando palavras que tentem descrevê-los (inúmeros, anônimos, etc). Assim, o poeta “monta” o poema sem a presença de pontuação, mas organiza os versos de maneira a lermos em um ritmo determinado por essa montagem.

Mais adiante, em *Escuta*, seu livro mais recente, veremos como o eu lírico trabalha, de forma mais refinada, com o ritmo e com as pausas dentro de um poema, mesmo que a pontuação esteja ausente em vários momentos.

Nos dois poemas seguintes, de títulos “Mãe” (p. 18) e “O Trabalhador” (p. 19) – o primeiro tratando da sua mãe, e o segundo do seu pai – fica claro o apreço que o eu poético tem em falar do seu entorno. No início do livro, como acabamos de ver, há uma introdução à sua infância e em seguida uma exposição do lugar em que cresceu, bem como um pouco do seu cotidiano, para, agora, falar mais diretamente do seu pai e da sua mãe.

Nos dois poemas, há um contraste muito forte com relação ao tratamento dado a cada um de seus progenitores. O poema “Mãe” é curto, direto e delicado; “O Trabalhador”, por outro lado, tenta refletir a dureza da vida que seu pai teve, e cada verso parece pesar 50 quilos, tamanha a densidade que o poeta deseja conferir aos versos. Vamos primeiro à “Mãe”, com o objetivo de destacar esse contraste partindo do gradiente mais leve:

Onde as pedras são descanso
minha mãe é este rio
que nasce em mim
cristalino e manso

Onde mora em mim
esta mulher
minha mãe é toda beleza que eu tiver

A relação do eu poético com a sua mãe está refletida nessa temática mais leve do poema: a ideia da mãe ser um rio que nasce no filho, um rio “cristalino e manso”, revela um relacionamento carinhoso entre os dois. Formalmente, temos algumas rimas, com destaque para “descanso” e “manso” na primeira estrofe, e “mulher” e “tiver” na segunda; além disso, a métrica dos dois últimos versos da primeira estrofe (com 4 e 5 sílabas respectivamente) e a

inversão dessa métrica nos dois versos que abrem a estrofe seguinte, transmitem um certo ritmo ao poema; o verso final, de 12 sílabas, parece soltar-se da métrica anterior, mais contida, e atua como uma espécie de conclusão do poema.

Assim como no poema “18.05.61” em que, depois de descrever toda a paisagem exterior da sua infância, temos o verso final voltando-se exclusivamente ao eu poético, em “Mãe”, esse “retorno” a si está em toda parte: a mãe é um rio que nasce nele, a mãe é uma mulher que o habita e, por fim, a mãe “é toda beleza que *eu* tiver” (itálico meu), demonstrando o quanto o eu poético do livro tende a focar não apenas no seu redor – infância, pais, cotidiano e lugar de nascimento – mas também direciona esses temas para si próprio, como um caminho cujo único fim é o próprio eu poético.

O poema “O Trabalhador”, cuja dedicatória, “*para meu pai*”, não deixa nenhuma dúvida sobre quem é esse trabalhador, demonstra, através do seu conteúdo e da sua estrutura, um pouco da vida desse pai.

O corpo duro
feito uma foice
de carne e horas de músculos
mãos enormes ossos
fora dos cálculos
geometria desconjuntada

tanto faz o ar inseticida
o incêndio o silício
o corpo trabalha incansável
sem fome e sem sede
foi-se o tempo
em que era homem e alma

Em contraste com a leveza do poema dedicado à mãe, em que palavras como “rio”, “manso”, “cristalino”, “beleza”, parecem flutuar ao longo dos versos, e que até “as pedras são descanso”, temos o poema do pai, com o peso de palavras como “foice”, “duro” “ossos”, “silício”, etc. Além disso, a leveza do poema “Mãe” dá lugar aqui a uma maior seriedade, como se o olhar para o pai fosse de respeito, deixando a impressão de um homem mais austero.

E se no poema “Mãe” temos a incorporação total do eu poético com a sua mãe (ela é toda a beleza que ele tiver, um rio manso que nasce nele), com o pai a situação é diferente: ele tornou-se um sujeito sem alma, separado da figura de pai e, assim, separado do seu filho. O olhar desse filho, embora seja de compaixão, é um olhar distante, de respeito pela figura de um homem trabalhador que teve uma vida difícil.

Esse olhar para o “outro” aparece pela primeira vez nesses dois poemas, e não poderia deixar de ser mais apropriado. Ainda estamos nos primeiros poemas dessa caminhada de um sujeito poético que ainda está se conhecendo, que relembra sua infância, seu local de nascimento e, agora, sua família, ao falar daqueles mais próximos dele.

A segunda parte do livro tem o título “O Mundo é Grande”, o que nos remete mais uma vez ao mundo de Drummond e nessa relação eu-mundo que sempre caracterizou o fazer poético do poeta mineiro. Além disso, o fato de Eucanaã colocar “o mundo é grande” já sinaliza que esse sujeito poético se depara com esse novo mundo que se abre diante dele, desejando questioná-lo ou, ao menos, iniciar esse processo de descobrimento fora do âmbito familiar e do lugarejo em que foi criado.

Nessa parte, que vai até o final do livro, os poemas são, em sua maioria, de poucos versos, e parecem querer mostrar imagens rápidas e fugazes. São nesses momentos isolados que o sujeito poético busca respostas para esse “mundo grande” que se abriu diante dele. O primeiro poema desta parte fala sobre um lugar, e pelo título “Aqui, por ex.” (p. 25), esse espaço pode estar em qualquer parte; no poema seguinte, alguns versos dedicados ao mar: “É todo solidão/ canção e silêncio// A ele dou a outra face” (p. 26).

Em outro poema, esse “eu diante do mundo” escreve sobre a cidade de Amsterdam: “Rua rio/ ponte casa// Colocada cada coisa/ de modo gentil/ equilibrando/ tijolo vento água” (p. 28) e fala, no poema seguinte, “O Telefone e a Metafísica” (p. 29), sobre um sujeito que, embora possua a caderneta de telefones cheia de números, é um indivíduo solitário; temática que, em tempos de redes sociais, permanece atual: “[...] De A a Z/ vazia// Onde tudo e todos?/ Roubaram os ossos do telefone/ que não te pode levar a lugar nenhum// Perplexo/ descobres/ que existir é deserto”.

No poema “Sem Título” (p. 35), é possível perceber uma sensação de esvaziamento a partir de um “momento vazio”, que culmina na “tamanha suavidade do nada” no verso final:

Momento vazio
sem nenhum desejo
azulejo sem qualquer desenho
uma espécie fina de silêncio

Qualquer gesto que se faça
é um gesto rude
tamanha é a suavidade do nada

O interessante de se observar é que o depuramento das imagens vai do vazio para o silêncio, ou seja, é a partir desse “momento vazio” no primeiro verso que as imagens (poucas nesse caso, embora efetivas) se desdobram sem que algo sequer aconteça, chegando, como foi

dito acima, ao “nada” no último verso. Com relação a esse trabalho com as imagens, irei tratar mais especificamente sobre o assunto na parte dedicada ao seu terceiro livro, *Desassombro*; mas aqui em *Livro Primeiro* já é possível perceber que a poesia de Eucanaã dá mostras de que preza pela plasticidade, e que tenta buscar uma imagem ideal/final que melhor represente aquilo que o eu poético deseja dizer. Além disso, não há um único verbo na primeira estrofe, mostrando que as imagens não precisam de ação para aparecerem em meio aos versos.

Livro Primeiro parece ser um livro da procura por uma *voz poética*; nele, há um intercâmbio entre um sujeito poético que fala da sua infância mas, em outros momentos, busca uma afinidade com o distante e impessoal, procurando, inclusive, o esvaziamento, como o já mencionado “Sem Título”, “O Telefone e a Metafísica” e “Passeio”, em que, mesmo se “em inúmeros”, as pessoas dentro do cinema tornam-se, ao final, um grande ninguém.

E é a partir desses e de outros poemas presentes no livro que podemos pensar agora na questão do *silêncio*, aspecto que considero de fulcral relevância para se entender a obra de estreia do poeta carioca.

Na busca pela poética do esvaziamento, o silêncio faz o papel tanto de afastar o sujeito poético dos versos quanto de conferir ao poema um estado de “latência”, como se, assim, fosse possível contemplar melhor as imagens que estão sendo dispostas ao longo dos versos.

Esse silêncio aparece tanto de maneira direta, com a palavra “silêncio” e suas variantes aparecendo nos versos (9 vezes no livro), quanto de maneira indireta, em que mesmo sem aparecer o uso de outras palavras faz com que o poema “silencie”, ficando mais contemplativo e (quase) sem ação.

Já vimos no poema “Sem Título” que um “momento vazio/ sem nenhum desejo”, é “uma espécie fina de silêncio”; ou quando fala sobre o mar (p. 26), “[...] todo solidão/ canção e silêncio”, mostrando que o som do mar – “canção” –, pode ser uma espécie de silêncio.

No poema “Aqui, Por Ex.” (p. 25), já mencionado anteriormente, o silêncio adquire *status* de matéria:

Um lugar é um lugar

Existem coisas
formando frases
por sobre as ruas
e da mesma matéria é o silêncio

Onde falar é sempre faca
e a alma é sempre o corpo

O silêncio aparece no final do verso mais longo do poema, de nove sílabas, e destoa da estrofe em que se encontra, de versos com cinco sílabas; dessa forma, o eu poético consegue dar destaque à palavra e valorizar o silêncio dentro do contexto estabelecido no poema. Em oposição, falar “é sempre faca”, dando a ideia de um ato que pode ser nocivo à alma (corpo). Assim, o silêncio acaba se tornando um lugar mais seguro para nos comunicarmos, deixando de ser um estado passivo para tornar-se matéria ativa de expressão.

Até mesmo os seios de uma mulher são definidos como “dois silêncios redondos e macios” em “Poema para os Seios do meu Amor” (p. 34), uma espécie de poema erótico, mas de forte caráter lúdico, como que tentando esconder esse erotismo na leveza de uma brincadeira entre amantes:

Dois balões
aterrissados
nas minhas mãos

Dois silêncios
redondos e macios

Dois barcos que me levam
longe
onde mora a flor

Como é possível perceber, a ideia de silêncio está longe de significar um estado de ausência de sonoridade, adquirindo um *status* de “ressonância” do próprio corpo – uma *escuta* que *diz*.

Mas, afinal de contas, o que é a *escuta*? O que significa um sujeito *escutar* o mundo à sua volta? Interrompo aqui o estudo de *Livro Primeiro* por um momento para tentar deixar mais claro o significado desse conceito proposto por Jean-Luc Nancy no seu livro de título *À Escuta*, e que irá aparecer ao longo de toda a caminhada pelas obras de Eucanaã Ferraz. Se na introdução do presente trabalho fiz um breve panorama sobre a questão, aqui irei entrar em mais detalhes para melhor compreendermos o que Nancy entende por *estar à escuta*.

Antes de tratar diretamente da questão, Nancy inicia o seu livro tentando separar a noção de *escuta* do seu próprio campo de estudo, a filosofia, questionando: “a escuta é um motivo com o qual a filosofia é capaz de lidar?”, e continua: “O filósofo não seria aquele que entende sempre mas que não pode escutar ou, de modo mais preciso, que nele neutraliza a escuta para poder assim filosofar?” (NANCY, 2013, p. 160)

Assim, *escutar* o entorno – da mesma forma que um poeta faz – não seria algo que um filósofo faria, visto que tal procedimento, de acordo com Nancy, bloquearia ou, ao menos,

afetaria o entendimento puro e simples de uma questão a ser estudada. Fica claro aqui o “desejo de distanciamento da filosofia” (GHETTI, 2013, p. 148), como afirma Paola Ghetti, em artigo sobre o texto de Nancy.

Nancy evoca a questão fenomenológica da *verdade* – a “verdade última do fenômeno” (NANCY, 2013, p. 161) como ele diz – conceito que, desde Kant até Heidegger, foi a principal aposta da filosofia, mas coloca tal conceito em xeque, afirmando: “a verdade ‘ela mesma’ enquanto transitividade e transição incessante de um vir-e-partir não deveria muito mais ser escutada do que vista?” (p. 161). Não quero entrar aqui em questões filosóficas, visto que o próprio Nancy decide não avançar nesse campo ao longo do seu texto, mas esse raciocínio é importante para entendermos a noção de *ressonância de sentido* que Nancy irá explorar e que será de grande importância para a *escuta*.

A verdade “ela mesma” deixa de ser, para Nancy, objeto de entendimento filosófico, para tornar-se a *ressonância* – o eco – daquilo que ela é de fato. O fato dessa verdade ser transitiva, “uma transição incessante de um vir-e-partir”, faz com que a prioridade do olhar recaia “não mais [n]a figura nua saindo do poço, mas [n]a *ressonância* deste poço – ou, caso seja possível assim dizer, o eco da figura nua na profundidade aberta [...]” (p. 161).

E aqui entra a *escuta* propriamente dita, mas Nancy não quer tratar dela como a entendemos cotidianamente em, por exemplo, “o menino estava escutando a conversa dos seus pais”, ou “estou escutando bem o que você está dizendo”, mas no sentido ontológico do termo – em uma tonalidade ontológica, como ele diz – “formado por ela ou nela, escutando com todo o seu ser” (p. 162). Em outras palavras, que segredo se revela quando escutamos em nós mesmos, ou no nosso entorno, uma voz? O que vem a ser essa *ressonância* que sentimos e entendemos, mas que não podemos explicar – transmitir – para uma outra pessoa? Nancy completa, questionando até mesmo o caráter de sonoridade dessa voz que chega: “A *escuta* seria, ela-mesma, sonora?” (p. 162).

Para o filósofo francês, escutar pode significar *compreender* – escutamos e, ao mesmo tempo, compreendemos algo. Nancy sugere o termo “escutar-dizer”, “seja ou não o som percebido proveniente de uma fala” (p. 163); nesse sentido, devemos ter em mente o quanto a *escuta* se abre a infinitas possibilidades de entendimento, podendo ser vista como um estado de procura, uma busca em meio ao que compreendemos mas não explicamos, ou o que não compreendemos mas sabemos existir.

Para deixar mais claro, Nancy nos coloca em um terreno um pouco mais habitável nessa discussão ao relacionar a *escuta* com o *sentido*, afirmando que “em todo dizer (e quero dizer em todo discurso, em toda cadeia de sentido) há um escutar, e no próprio escutar, em

seu fundo, uma escuta”; o filósofo continua, e conclui a sua parte introdutória mencionando a noção de “ressonância de sentido”, que irá permear todo o raciocínio de Nancy a respeito da *escuta*:

[...] é porventura necessário que o sentido não se restrinja a fazer sentido (ou de ser logos), mas que além disso ressoe. Tudo que vou propor irá girar em torno dessa ressonância fundamental, ao redor de uma ressonância enquanto fundo, enquanto profundidade primeira ou última do próprio “sentido” (ou da verdade). (p. 163)

Escutar, é, portanto, “estar inclinado a um sentido possível e, por conseguinte, não imediatamente acessível” (p. 163).

Nancy, no entanto, estabelece uma diferença entre escutar um discurso e escutar uma música, por exemplo. No primeiro caso, temos uma sobreposição do sentido sobre o som; ou seja, embora o som seja fundamental – o meio pelo qual o discurso é transmitido – é o sentido que prevalece; pouco importa de que maneira o som é escutado, interessa o conteúdo das palavras que são ditas; no segundo caso, ao ouvirmos uma música “som e o sentido igualmente se propõem à auscultação” (p. 163), estabelecendo uma ligação mútua e de mesma importância.

Na *escuta*, som e sentido se misturam, ressoando um no outro ou um pelo outro; como diz Nancy, “se o sentido é buscado no som, o som, por sua vez, enquanto ressonância, é também buscado no sentido” (p. 163). Dessa forma, para o filósofo, a *escuta musical* interpõe-se intimamente com a *escuta* como ressonância de sentido “porém não como fenômeno acústico (ou não somente) mas como sentido ressonante, sentido cujo *sensu* supõe-se encontrar na ressonância, e apenas nela se encontrar” (p. 163).

Em outras palavras, ouvir uma música é despertar o sentido de *escuta* através dos sons ouvidos, buscando, assim, o sentido que ressoa – isso, para Nancy, é ponto passivo; o que ele quer fazer aqui é nos direcionar o olhar para uma *escuta* ontológica, como nos disse anteriormente, um ressoar dos sentidos através do entorno que nos cerca. Estar à escuta, ele diz, “é estar na borda do sentido” (p. 163), olhos e ouvidos atentos para a música silenciosa das coisas.

E como estabelecemos esse espaço comum entre sentido e som? Nancy sugere que o sentido seja, em essência, uma totalidade de reenvios “de um signo a alguma coisa, de um estado de coisas a um valor, de um sujeito a um outro sujeito ou a si mesmo, tudo simultaneamente” (p. 164). O sentido e o som compartilham o espaço de um reenvio, e se propagam no espaço, repercutindo e interagindo com o entorno; e se pensarmos mais

estritamente no sentido, temos nessa interação uma relação de sinergia através desses reenvios constantes e simultâneos de sentido.

No sujeito que *escuta* há uma repetição – sucessão de reenvios de sentido – na qual o som se multiplica, se propaga e, ao mesmo tempo, retorna em um eco, fazendo-se escutar. Em outras palavras – e utilizando-me do raciocínio de Paola Ghetti – “aquele que escuta deixa ressoar as possibilidades de sentidos imbricados no som, abrindo-se a cada contexto diferentemente” (GHETTI, 2013, p. 150); ao contrário do “eu” filosófico que, ao invés de escutar, *ouve*, e “compreende previamente o som a partir de uma convenção ou predeterminação, codificando o que já sabia antes e afastando a forma e o modo de emissão daquilo que se ouve” (p. 150).

Fica claro aqui que Nancy não coloca a *escuta* como apenas sonora, mas algo que envolve diretamente o sujeito como parte ativa desse estado de percepção – de ressonância e sinergia com o entorno. Como nos diz Paola Ghetti, a escuta “envolve tanto o corpo como instância sensível na ressonância (efeito sentido e provocado pelas batidas do coração, pelo fluxo da respiração, etc.) quanto as faculdades abstratas do sentido” (GHETTI, 2013, p. 153).

No texto *Poesia e Pensamento Abstrato* (1991), Paul Valéry fala sobre um momento de epifania que teve durante uma caminhada, em que tanto o corpo quanto as “faculdades abstratas do sentido” atingem um estado, digamos, de plenitude, e que se assemelha muito ao que Nancy define como a *escuta*, esse “espaço da partilha, no estremecimento que toca os sentidos na sua infinita pluralidade” (GHETTI, 2013, p. 153):

Tinha saído de casa para descansar de algum trabalho enfadonho através da caminhada e dos olhares variados que ela atrai. Enquanto ia pela rua em que moro, fui tomado, de repente, por um ritmo que se impunha e que logo me deu a impressão de um funcionamento estranho. Como se alguém estivesse usando a minha máquina de viver. Um outro ritmo veio então reforçar o primeiro, combinando-se com ele; e estabeleceram-se não sei que leis transversais entre essas duas leis (estou explicando da maneira que posso). Isso estava combinando o movimento de minhas pernas andando e não sei que canto eu murmurava, ou melhor, que se murmurava através de mim. Essa composição se tornou cada vez mais complicada e logo ultrapassou em complexidade tudo o que eu podia produzir racionalmente de acordo com minhas faculdade rítmicas comuns e utilizáveis. Nesse momento, a sensação de estranheza da qual falei tornou-se quase penosa, quase inquietante. Não sou músico; ignoro totalmente a técnica musical; e eis que estava preso por um desenvolvimento de diversas partes, de uma complicação com a qual nenhum poeta sonhou algum dia. Dizia-me então que havia erro de pessoa, que essa graça enganava-se de cabeça, já que eu nada podia fazer com esse dom — que, em um músico, teria sem dúvida tomado valor, forma e duração, enquanto essas partes, que se misturavam e desligavam-se, ofereciam-me inutilmente uma produção, cuja continuação culta e organizada maravilhava e desesperava minha ignorância. (VALÉRY, 1991, p. 206-207)

Essa epifania que Valéry teve pode servir de exemplo para entendermos melhor esse estado em que o sujeito entra em contato direto com o sentido ressonante não só do seu entorno, mas universal, “e que ultrapassou em complexidade tudo o que eu podia produzir racionalmente”, como diz o poeta. Além disso, Valéry vê na música o “instrumento” para tentar comunicar essa sensação de pertencimento total; em outras palavras, há um meio pelo qual a *escuta* pode ser comunicada, seja através da música – como desejava Valéry – seja em outras formas de arte, como na poesia, pintura, cinema, etc.

Mais adiante, o filósofo estabelece agora uma distinção entre o visual e o sonoro, colocando aquele como uma “captura imaginária [...] e essencialmente mimético”, e este como um “reenvio simbólico e [...] tendencialmente methésico, ou seja, da ordem da participação e da partilha, o que também não significa que tais tendências não coincidam em parte alguma” (2013, p. 165), conclui Nancy. Ou seja, embora separe as duas tendências, o filósofo francês vê possibilidade aberta de interação entre ambas.

E se aplicarmos essa definição à poesia, temos *visual* e *sonoro* habitando um mesmo espaço através do trabalho que o poeta faz com as imagens, sons, palavras, etc. A *escuta* entra aqui como o fator que liga o visual ao sonoro, e faz o poema ressoar na busca do sentido através do olhar/ouvir do entorno, como veremos na próxima parte do presente trabalho.

Ao final da primeira parte do texto, Nancy faz um resumo de tudo o que expôs até o momento, propondo, juntamente a isso, uma maior abertura do ser a esse estado de ressonância e colocando o *silêncio* como importante fator para a escuta – “não como uma privação, mas como uma disposição de ressonância” – enfatizando que, em uma condição de perfeito silêncio, “escuta-se ressoar o próprio corpo, seu sopro [...]” (p. 172).

Voltando a lidar mais diretamente com a filosofia, Nancy volta a defender um sujeito ressonante ao invés do puramente filosófico – um sujeito que escuta ao invés daquele que apenas *ouve*.

Com relação a isso, Nancy conclui:

O sujeito da escuta ou o sujeito à escuta [...] não é um sujeito fenomenológico, isto é, ele não é um sujeito filosófico, e, em definitivo, ele não é porventura nenhum sujeito, a menos que este seja o lugar da ressonância, da tensão e de seus rebates infinitos, a amplitude do desdobramento sonoro e a minúcia de seu simultâneo redobramento – pelo qual se modula uma voz que vibra ao retirar de si a singularidade de um grito, de um apelo ou de um canto. (p. 172)

A partir desses conceitos colocados por Nancy, poderíamos dizer que todo poeta, escritor, pintor, etc, *escuta*? Como entender melhor a maneira com que um sujeito percebe esses ecos que, ao mesmo tempo, partem dele e chegam nele, e produzem essa ressonância de

que Nancy fala? A arte aparece aqui como um meio possível de transmissão desses ecos que buscam pelo sentido, e a palavra poética, com a sua abertura de significações, capacidade infinita de produzir imagens, sensações, sentimentos, pode funcionar como o espaço para se registrar essas reverberações produzidas pela *escuta*, pelo olhar que ouve, pelo ouvido que vê; e todas essas características que, embora pareçam separadas uma da outra, tornam-se uma coisa só quando um sujeito *escuta* o seu entorno.

Para complementar a discussão, recorro brevemente ao texto de José Batista Martins, "Notas sobre escuta, ressonância, memória e vocalidade poética" (2012), em que o autor fala sobre o suicídio de Butes, personagem da mitologia grega que, encantado com o canto das sereias, mergulha para a morte.

Martins compara o canto das sereias – e a entrega total de Butes – ao momento de encanto que todos nós já experimentamos mas não conseguimos explicar (lembramos aqui, novamente, da epifania de Valéry).

Os mitos das Sereias não só nos falam sobre a profunda dimensão de nossas vozes em contato e transformação, sua presença e seu poder, mas nos tocam porque já experimentamos em algum momento seu encanto, mesmo que num fugidío instante, muitas vezes no domínio do cotidiano ou das pequenas coisas. Há vozes e vibrações que penetram e expandem os limites de nosso corpo: são limiares rítmicos de enorme potência de ressonância, pulsações contínuas na escuridão. (MARTINS, p. 3)

É como se a música tomasse conta do nosso corpo e não pudéssemos, em princípio, saber como traduzir isso para a arte (a sensação que, como Valéry afirma, teria ganhado valor em um músico), ou para qualquer forma de manifestação que pudesse explicar essa “música das sereias”.

No entanto, para Martins, é na palavra poética que “a música desenha a forma da voz” – ou seja, é nesse momento que a ressonância na busca pelo sentido (Nancy) pode acontecer abertamente através dessa palavra “poetizada”:

Portanto, quando um corpo soa e ressoa uma voz formada em palavra poética, nela se imprimem e se integram os ruídos noturnos do tempo abismal, os silêncios e as respirações, os ritmos da inspiração e da expiração, manifestações de uma língua íntima, de uma intimidade [...] (MARTINS, p. 3).

Assim, a *escuta* é um ato de entrega de um sujeito que ouve o canto das sereias e “desenha” as notas musicais desse canto na forma de palavra poética. Em outras palavras – e aproximando o raciocínio com Nancy – aquilo que soa no interior desse sujeito entra em ressonância com o entorno, e o fruto dessa interação “de tonalidade ontológica” (NANCY, 2013, p. 162) é o poema.

Depois dessa não tão breve digressão – mas que era necessária, visto a importância de entendermos melhor o conceito – voltamos ao estudo de *Livro Primeiro*. Aqui, vemos que a *escuta* se liga ao silêncio, aspecto este que é muito presente nessa primeira obra do poeta carioca. No poema “As Vênus de Milton Dacosta” (p. 46), ao observar as pinturas desse artista o eu poético percebe detalhes que estão além do que um olhar passivo iria atestar. O silêncio aparece novamente como “matéria”, mas agora ligado à *escuta*: as figuras dos quadros dançam e cantam apesar de não dizerem nada:

As Vênus de Milton
arredondam o silêncio
As linhas deslizam desenham
uma onda
uma bunda um laço
– Bailam

Ah Vênus de Milton!
Respiram suspiram
cantam – e não fazem um som
Transpiram a solidão das luas
dizem nada
– Flutuam
não usam perfume

Ovaladas ebúrneas matinais
descansam ou dormem ou gozam
Selênicas insulares parisienses
Minhas palavras não te seduzem!
– Deusas

Entre lençóis
As vênus de Milton
– São peixes

Além do silêncio ser “arredondado” pelas figuras, é possível vê-las dançando e cantando mesmo sem fazer nenhum som; e é válido destacar a sonoridade que as letras “s” e “z” conferem aos versos “Selênicas insulares parisienses/ Minhas palavras não te seduzem!/ Deusas”, como se eu poético tentasse seduzir as figuras com essa brincadeira de sons, mas falhasse no intento. O sujeito, à *escuta*, observa as mulheres – que não usam perfume – se transformarem, ao final do poema, em peixes, mostrando o quanto esse olhar pode não apenas perceber sons e cheiros, mas consegue modificar as imagens que ele mesmo cria a partir dessa *escuta*. O eu poético, ao invés de simplesmente observar a obra, decide escutar aquilo que ela diz, percebendo e modificando aquilo que vê.

Mas é no poema “Paisagem de um amor que morre” (p. 42) que o silêncio se liga intimamente com a *escuta*. Aqui, o silêncio, mesmo não sendo enunciado de maneira direta, aparece por todos os versos, e o leitor termina o poema como que contemplando essa série de

imagens silenciosas. Irei antes fazer um breve comentário sobre o poema, para, em seguida, falar sobre a *escuta*.

Primeiro é estabelecido o “cenário”, vazio e melancólico, em que, mesmo enumerando frutos, barcos, folhas, vento e pássaros, é o silêncio que prevalece:

Os frutos na sombra
os barcos vazios
as folhas o vento
a areia lentamente
perdendo todos os rastros

os pássaros olham de longe
não há peixes

Parece a descrição de um quadro: frutos estão escondidos pela sombra, barcos estão vazios, e mesmo palavras como “folhas” e “vento”, que são facilmente associadas a movimento, aparecem aqui quase que estáticas; apenas a areia se move, mas lentamente, e os rastros que antes estavam lá desaparecem. Os pássaros, sempre inquietos e agitados, ficam anulados de qualquer tipo de ação ao observarem a cena de longe; e, para completar, não há peixes na água. O poema segue até o final:

Por muito tempo
não será sol nem lua
as horas não passam
as flores não abrem

Por esse tempo
será apenas crepúsculo.

Nessa segunda parte, o eu poético segue com a descrição do cenário quase que estático, e as coisas que ocorrem em um fluxo natural – como o aparecimento do sol e da lua e o florescer das flores – estão suspensas. E é nesse espaço de desolação (mas também de muita beleza) que é estabelecido o toque final para esse quadro: o crepúsculo como único “acontecimento” dessa paisagem.

É interessante notar que, mesmo enumerando diversos aspectos dessa paisagem, tudo parece invisível ou em vias de desaparecer; pássaros, vento, barcos, frutos, surgem momentaneamente diante dos nossos olhos mas logo se escondem nessa paisagem estática e silenciosa. O crepúsculo, longe de ser uma ação que passa a sensação de movimento, acaba se tornando o único aspecto presente de fato nessa paisagem, sobrepondo-se a todos os elementos descritos anteriormente.

O olhar do eu poético para essa paisagem vai além de um olhar passivo, ele parece perceber todos os detalhes simultaneamente, suspendendo tudo exceto o crepúsculo no verso final. Assim, podemos dizer que ele não apenas vê esse entorno, mas entra em ressonância com ele, apresenta um olhar que *escuta*, mas é uma *escuta* ainda muito superficial, de imagens simples e que vão ganhar contornos, detalhes e densidade nos seus livros seguintes, como veremos ao longo do estudo.

Com relação a outros aspectos do livro, a questão do silêncio e do esvaziamento na primeira obra de Eucanaã Ferraz vem acompanhada da temática da solidão e melancolia, como já anuncia os primeiros versos do poema “Assim” (p. 45): “Da solidão/ nasce o silêncio”.

Dessa forma, temos a nostalgia dos primeiros poemas, em que o eu poético lembra a sua infância, passando pela imagem melancólica que ele faz dos seus pais, até a série de poemas da segunda parte (e que ocupam grande parte do livro), em que lugares são descritos como vazios e silenciosos. Além disso, pessoas comuns são vistas como solitárias e melancólicas em “O Telefone e a Metafísica”, “O Dragão”, e até mesmo uma cena idílica, e de extrema simplicidade, fica melancólica, como nos mostra o poema “Natureza Morta” (p. 44):

A menina
me acena
lá de cima
de um cubículo
no céu do Leblon

Nesse poema, fica resumida, de certa forma, a ideia principal do livro: transmitir, de maneira transitória e imagética, a sensação de melancolia presente nas lembranças desse eu poético. A divisão silábica dos quatro primeiros versos – todos de três sílabas e com a tônica sempre na mesma posição – parecem apontar para cima, como se tentassem chamar a atenção ao insistir em um determinado ponto do céu do Leblon, ponto este representado pela tônica sempre na mesma sílaba; o verso final quebra com essa sequência e “amplia” o cenário ao apresentar a imagem desse céu. Além disso, temos aqui implícita uma certa crítica social à moradia dessa menina que acena para o eu lírico; podemos pensar que o olhar desse “eu” aponta para um morro do Rio de Janeiro, o que remete à favela e suas casas que parecem cubículos quando vistas de longe.

Para completar o raciocínio, coloco o poema “Assim” (p. 45), que ilustra perfeitamente essa relação solidão-silêncio, tema central do livro:

Da solidão
nasce o silêncio

Posso vê-lo
entre nós

Estáticos
- estamos assim
desde que
calados
assistimos dormir
o último pedido

Canções e braços
mudaram-se ao país das pedras
e a tua presença é uma casa
sem portas

Silêncio

As águas não chegam
até a praia.

Todo o poema parece estar em letargia; várias coisas são ditas mas nada parece acontecer de fato. A relação entre essas duas pessoas já é definida nos dois primeiros versos, e a única coisa que nasce desse relacionamento solitário é o silêncio, fazendo com que nada “saia do lugar” (essa sensação irá permanecer ao longo de todos os versos, até o final).

A terceira estrofe já impõe a condição: estáticos. Nos outros versos, essa imobilidade é condicionada – e reforçada – pelo fato de ambos estarem calados, assistindo passivos o adormecer de um último pedido. Tudo aqui é final e, a cada verso, vamos ficando com a sensação mais clara desse fim.

A quarta estrofe segue descrevendo o estado de latência desses dois seres, em que “canções e braços” – elementos que passam a ideia de sons e movimento, respectivamente, – mudam-se ao país das pedras, ou seja, abandonam o seu estado anterior e passam a se comportar como pedras. Para arrematar, a presença da outra pessoa é comparada a uma “casa/sem portas”, atestando o vazio e o abandono a que o relacionamento estava entregue.

Em seguida, na próxima estrofe, temos apenas um verso: “Silêncio”; e aqui o poema parece oferecer uma breve pausa, como que oferecendo ao leitor um momento de reflexão e, claro, silêncio. Para completar, a última estrofe nos entrega a imagem final, também estática: “As águas não chegam/ à praia”, confirmando esse estado de solidão, silêncio e melancolia do relacionamento.

Ao final do livro, o poema “Partida” (p. 54) encerra o ciclo ao mostrar um eu poético abandonando o que restou da sua esperança e alegria:

Guardem minha esperança
longe de mim
que vou apodrecendo
dentro dos dias

Como eu dizia
tomem conta da alegria
que ficou intacta na partida
como um quadro
infinitamente delicado

Mesmo fechando o livro com um poema de extrema melancolia e resignação, a esperança e a alegria, abandonadas, ainda permanecerão lá, no porto onde esse eu poético as deixou antes de partir. Essa analogia será importante para entendermos melhor os próximos livros de Eucanaã Ferraz e as mudanças que acompanham esse sujeito poético ao longo das suas obras; veremos, em seguida, constantes oscilações entre um eu poético melancólico, beirando a resignação, e um outro que busca a claridade e a alegria.

Depois dessa análise de *Livro Primeiro*, é importante apontar o quanto Eucanaã Ferraz trata de maneira sóbria, e seguro da sua capacidade, temas que vão de acontecimentos cotidianos e mundanos até assuntos mais complexos como solidão e amor, através de constatações e observações do seu entorno, conseguindo, inclusive, *escutar* o silêncio.

Por outro lado, é possível perceber momentos de extrema inocência e simplicidade em vários de seus poemas. Mostrando um poeta que ainda está, como foi dito anteriormente, à procura da sua *voz*, mas que realiza essa busca de maneira a manter a sua originalidade, sem definir-se como um eu poético de valores e ideais pré-fixados.

1.2 Martelo: a palavra esculpida em cilada

“[...] assistir ao poema como se ele fosse o chão dos olhos, quero dizer, o lugar íntimo, e *mínimo*, onde o espetáculo do mundo uma vez mais, e sempre, se apresenta.”

Jorge Fernandes da Silveira

O segundo livro de Eucanaã Ferraz, *Martelo*, tem o título relacionado àquilo que o poeta deseja pregar a partir de agora: uma poesia lapidada, sem exageros, a partir da escolha consciente e controlada das palavras. A figura desse instrumento antigo dá título à obra de Eucanaã não por acaso. A ideia de lapidação, bem como a capacidade de moldar as coisas a partir da sua força, fazem do martelo um instrumento importante para o poeta cuja aspiração é “escrever curto – no corte”, como anuncia em um de seus poemas.

E o eu poético não demora a expor a sua “teoria”. Já no poema de abertura do livro, “Mar Mínimo” (p. 17), – título este que já dá uma noção do que está por vir – há uma constatação sobre o fazer poético defendido pelo “eu”:

Grandes são os marinheiros e os poetas
que fazem caber em seus versos
a glória de horizontes
inventados ou vividos e que,
em grandiloquo ou corrente estilo,
erguem cidades magníficas,
domam línguas, contam-nos pélagos e obeliscos.

Nesses primeiros versos, a ideia de trabalho com a palavra se mistura a um ar camoniano ao enaltecer a glória de marinheiros e suas viagens, colocando o poeta como um herói, um explorador de horizontes ainda desconhecidos. O interessante é que o poema, diferente do restante do livro, não economiza nas palavras, nos adjetivos e detalhes que esse viajante enfrenta durante a sua empreitada, criando uma contradição com a ideia defendida pelos próprios versos do poema, que aspiram por uma poesia mais contida, como veremos em seguida.

Sabe-se a vastidão deste mundo – tanto no território da “palavra” como naquilo que pode ser contemplado e versificado pelo poeta –, mas essa abertura total deve caber em um poema, na escolha consciente de palavras. É importante ressaltar já de antemão que, diferente de *Livro Primeiro*, onde não há uma alusão sequer ao fazer poético, em *Martelo* esse tema é

muito presente e, se não é aludido diretamente, aparece de maneira a fazer-nos lembrar de que esse sujeito está sempre carregando um martelo, um artifício, em uma das suas mãos ao escrever os seus poemas.

O poema segue, e descobrimos que o martelo quer lapidar não a experiência toda dessa viagem mar adentro, mas as “escamas” que sobram em seguida:

Mas que fazer da escama
que sobrasse após os mares
agarrada à roupa mais que
Veneza ou Viena à memória?

Feita a pergunta, o eu poético parece nos responder em tom de segredo, chamando o leitor a descobrir um pouco da sua “fórmula poética”:

Escutai: é nessa minúscula opalina
que muitos sabem o poema
mais duas ou três palavras
e o martelo certo de fazê-lo.
[...] A onda bravia
sobre um grão de mostarda.

O segredo revelado precisa ser *escutado* para poder ser captado, e é na “minúscula opalina” que podemos *ouvir* o poema. Juntamente a isso algumas poucas palavras e, claro, o martelo para poder esculpir a forma ideal dessa pedra. E antecipo aqui o poema “Sou eu, me deixa entrar”, do livro *Sentimental* (2012), que será estudado mais adiante: nele, a poeta polonesa Wisława Szymborska ouve o que uma pedra tem a dizer e, a partir dessa *escuta*, o poema se desenvolve. Aqui, em “Mar Mínimo, o eu poético nos dá um dica sobre essa maneira de ouvir, de descobrir a “onda bravia/ sobre um grão de mostarda”.

No poema seguinte, “Sem Título” (p. 18), o eu poético procura o “tipo” ideal de palavra para o seu poema ao traçar um paralelo com a pintura. A palavra seria a tinta de um quadro que não se esconde, aparece diante dos olhos do leitor sem a técnica da pátina, e sem a aplicação de verniz e de laca; seria a palavra “nova” e “nítida”, como é definida no próprio poema:

Palavra que
não esconde.
Sobre tela – têmpera.
Nova – onde não se fez
a pátina – e nítida.
Sem verniz ou laca
que a proteja.
Palavra que
não envelopa.

Que se dá aberta,
em pele
(não a que – *trompe l'oeil* – engana):
tez de coisa nua
– lírica e lhana.

No poema percebemos um número alto de vogais abertas, especialmente “a” e “e”, deixando os versos também mais abertos, claros; parece que a vontade de colocar a palavra clara, que não esconde e não se esconde, está refletida na escolha de palavras que também não escondem nada quando são pronunciadas.

O poema termina pregando a mesma tese, e o último verso deixa evidente que a palavra, mesmo nua e aberta, deve carregar um significado, ou melhor, “um sentimento que passa”, como irá nos dizer o poema “Forma”, mais adiante. Ou seja, a palavra, na sua pureza desenganada, deve ser acima de tudo lírica e lhana, se apresentar de maneira afável e sincera.

Nesses dois primeiros poemas do livro fica mais claro o projeto do eu poético. Em “Mar Mínimo” é colocada primeiramente a noção de escolha de palavras com o intuito de dizer muito com pouco: são as “duas ou três palavras” mais o martelo certo para “moldar” o poema. Aqui, o foco recai na palavra em si, e o projeto poético revela a busca por uma palavra “clara” e desprotegida, ou seja, um poema claro, que não esconda sentidos ou que, pelo menos, não transmita um sentido equivocado. Como bem sabemos, por mais que haja essa busca, é impossível que o poema seja compreendido exatamente como o autor deseja, assim, a ideia de clareza no trato com a palavra pode até diminuir a possibilidade de que algo diferente seja compreendido, mas não elimina completamente outros tipos de leituras.

Mais adiante, o poema intitulado “O Cego” (p. 22) é importante pois nos fala, no seus últimos versos, de algo que será parte da poética de Eucanaã Ferraz: a tensão entre o claro e o escuro:

O poema é ver
com lanternas
que cor é a cor
do escuro.

Temos neste trecho uma verdadeira “arte poética em 4 versos” sobre o funcionamento dessa relação luz-sombra/claro-escuro na poesia de Eucanaã Ferraz.

Para compreender melhor o funcionamento dessa tensão, é de fundamental importância mencionar o texto de Célia Pedrosa, “Poéticas do Olhar na Contemporaneidade” (2005), em que a autora trabalha com as poesias de Eucanaã Ferraz, Paulo Henriques Britto e Fábio Weintraub. Segundo a pesquisadora, há na poesia de Eucanaã Ferraz uma vontade de

“falar claro” mas também de procurar o abstrato; nas palavras dela: “o visível na poesia de Eucanaã Ferraz acaba então sendo o lugar habitado pelo abstrato, vago e erradio” (p. 90).

Coloco abaixo palavras do próprio poeta ao constatar essa tensão na sua poesia justamente ao falar do livro *Martelo*:

Quanto ao que chamamos de aspecto apolíneo, de fato minha poesia prima pela clareza, pela ordem e pela plástica. Mas se há uma valorização da razão e da materialidade das coisas, não há exatamente uma ocultação do fundo trágico da existência. Mesmo num livro que se consideraria apolíneo, como *Martelo*, lê-se que ‘o poema é ver/com lanternas, que cor é a cor/do escuro’. Assim, há tanto uma vontade de tornar claro quanto um desejo de conhecer o escuro. Essa luz de que tanto falam os meus poemas é da ordem da razão, sim, mas ela é também a imagem da compreensão da nossa condição trágica. (FERRAZ, *apud*. PEDROSA, 2005, p. 89)

Ou seja, existe a clareza das imagens, visíveis para o leitor da sua poesia, mas há também o invisível, o lado em que o eu poético vivencia internamente aquilo que sente. *Martelo* seria, dessa forma, um exemplo perfeito entre o que o poeta deseja empreender dentro do seu ofício poético, ou seja, um trabalho com a clareza das imagens a partir daquilo que vê no mundo – tudo com a figura do martelo ao fundo, instrumento que simboliza essa clareza – mas acompanhado de um olhar abstrato sobre o seu entorno.

Marcelo Reis de Mello, ao trabalhar com a poesia de Eucanaã Ferraz, mais especificamente na questão da *delicadeza*, dedica um trecho da sua dissertação a essa tensão, mencionando que

A força do fio luminoso está na sua ambivalência; na sua capacidade de indiciar o abismo e de fazer a própria escuridão assinalar um horizonte na paisagem. Desse modo, o poeta está longe daquela luz paradisíaca que se dissolve na ingenuidade redentora da fé, e também da experiência perdida no niilismo ou na tautologia de uma noite absoluta. (MELLO, 2014, p. 50)

Para deixar mais clara essa “dualidade complementar” da poesia de Eucanaã Ferraz, retorno a Célia Pedrosa. A pesquisadora faz uma descrição muito pertinente ao procurar estabelecer o “lugar” da poesia de Eucanaã colocando-a em tensão com dois cânones da poesia: João Cabral de Melo Neto e Manuel Bandeira, representando, respectivamente, o claro e o escuro na poesia. Para Célia, embora haja uma “oscilação mal resolvida entre uma poética de luz solar, de herança cabralina, e uma poética da luz íntima do quarto, bandeiriana” (PEDROSA, 2005, p. 91-92), a poesia de Eucanaã Ferraz consegue, “da tensão entre ambas, apontar para um princípio mesmo estruturante” (p. 92). Célia completa, mencionando o crítico português Manuel de Freitas que, a respeito da poesia de Eucanaã, definiu-a como “a suave nitidez das sombras” (p. 92).

Dessa forma, há sombras na poesia de Eucanaã (e isso vai ficar mais nítido ao longo das suas próximas obras) mas é uma sombra suave; no outro lado dessa tensão, há uma luz cabralina, mas é uma luz fraca, ofuscada pelo lado mais obscuro. Ou seja, a poesia de Eucanaã Ferraz paira em meio a esse *crepúsculo*, indeciso sobre mostrar a luz do sol, mas também revelar as sombras que aparecem na hora final do dia. Veremos que *Rua do Mundo* (2004), seu 4º livro de poemas, será o único com uma luz mais solar, diferenciando-se do restante da sua obra.

Voltando a tratar dos poemas de *Martelo*, os versos “o poema é ver/com lanternas, que cor é a cor/do escuro” já nos mostram um eu poético preocupado em olhar além daquilo que está à sua frente. E logo em seguida, no poema “Para Manuel Bandeira” (p. 26), o eu poético confirma esse seu “olhar além” ao afirmar poder ver, não apenas o beco, como Bandeira afirma no seu famoso “Poema do Beco”, mas adivinha aquilo que não vê e, mesmo no escuro, constata que um bico de barco me olha”:

Também é o beco
o que vejo.
Mas adivinho a Glória,
a baía, o chão do horizonte.
E sei que,
no escuro,
o bico de um barco me olha.

Diferente de Bandeira que afirma, indiferente às outras paisagens, ver apenas o beco em que se encontra:

Que importa a paisagem, a Glória, a baía, a linha do horizonte?
— O que eu vejo é o beco.

(BANDEIRA, 1986, p. 228)

Fica claro aqui que o eu poético no poema de Eucanaã está diante do beco da mesma forma que o sujeito de “Poema do Beco”. Eucanaã se apropria, inclusive, de palavras do poema de Bandeira: “Glória”, “baía” e “horizonte”. A diferença é que em Eucanaã existe a possibilidade não de *escapar* fisicamente daquele “beco sem saída”, mas de *escape* do eu poético a partir da própria criação imaginativa; além disso, afirma saber que um barco o observa, abrindo, portanto, esse olhar para o outro, para o sentido que esse entorno comunica. É o sujeito que se abre à *escuta*, que procura sempre estar em contato com o outro na busca por um sentido, possibilitando não apenas uma relação de um eu poético que olha o seu entorno e procura *escutar* o não-dito, mas também um olhar do mundo na direção desse eu

poético – o barco que olha esse sujeito –, criando assim uma sinergia entre indivíduo e o entorno que o cerca.

A poesia de Eucanaã sempre acha uma forma de buscar esse “bico de barco”, seja no trabalho com luz e sombra que aparece aqui em *Martelo* e segue em *Desassombro*, seja com outras maneiras de expressão poética. Nos últimos livros lançados veremos um poeta que sempre tenta fugir do beco sem saída ao procurar, como por exemplo em *Sentimental*, uma nova maneira de trabalhar os seus sentimentos, ou em *Escuta*, quando trabalha com os mais variados temas – a partir de variadas vozes – na busca por um caminho mais pavimentado para, assim, poder expressar-se mais claramente.

Aqui, é a noção de claro e escuro que atua. Recorrendo novamente a Célia Pedrosa temos, por um lado, semelhanças com a poética “da luz solar”, de herança cabralina, e por outro, uma relação com a poesia de Bandeira, “de luz íntima do quarto”. Essa tensão salutar entre os dois cânones tem como produto, na poesia de Eucanaã, uma relação – não diria de equilíbrio – mas de *aproveitamento*, consciente ou não, daquilo que é mais presente nos dois poetas, e o poema “Para Manuel Bandeira” parece expor essa relação de maneira mais clara.

Ao estar defronte ao beco, o eu poético de Eucanaã deixa claro o estado de melancolia e solidão – já presente no seu primeiro livro – fruto da “compreensão de nossa condição trágica”: como disse anteriormente, aspecto que o aproxima da poesia de Manuel Bandeira; no entanto, ao ir além do beco, o eu poético consegue vislumbrar imagens claras que ele pode adivinhar ao olhar para a sua própria condição, e trabalhá-las a partir do manejo com a palavra, o que o aproxima da poesia de João Cabral. Esse “ir além”, é o que constitui a singularidade da poesia de Eucanaã Ferraz e que, pouco a pouco, através dos seus próximos livros, vai tomando corpo e constituindo uma voz própria.

Como mencionei ao falar do “Poema do Beco”, de Bandeira, há essa vontade de contemplar a luz, o claro, e o poema “Fugace” (p. 36), que veremos a seguir, vai nessa direção ao falar da cidade, tema que até então aparece timidamente no livro. Há o desejo de gastar os dias pesquisando o claro em meio à cidade morta e nele encontrar algo vivo, que tenha resistido à “selva de pedra”:

Os dias fossem isso:
gastar os olhos a fio
em pesquisar os claros
de entre carros e edifícios
e, nisto, ver insinuar-se
na brecha
uma coisa viva,
na cidade resto,
cidade morto.

Essa vontade de “ver além do beco” aparece aqui – mesmo colocando a cidade como algo morto – acrescida de um certo otimismo, sendo possível achar, através da pesquisa, a claridade, algo vivo em meio ao morto. A essa brecha que se revela podemos fazer um paralelo com o “bico de barco que me olha” do poema “Para Manuel Bandeira”, mostrando o quanto o eu poético tem vontade de buscar essa luz, mesmo que sombreada pela cidade.

Além disso, fica visível nesse poema que a cidade não aparece nem sequer como uma possibilidade de claridade, ela já é morta. O que potencialmente pode aparecer de vivo não é fruto dela, mas da pesquisa que o eu poético realiza. E o que acontece, ironicamente, é que essa cidade morta acaba adquirindo um papel ativo no poema, como veremos a seguir. Dois livros depois, em “Rua do Mundo”, veremos que a cidade ganha importância devido ao olhar mais atento desse “eu”, deixando de ser um empecilho para esse olhar e passando a atuar como uma ferramenta ativa para a expressão poética.

Ainda nessa questão claridade *versus* sombra, o poema “Figura” (p. 46), da mesma forma que em “Fugace”, dá vida ao colocar a luz, mesmo que precária, sobre objetos que estavam na sombra:

A sorte
precária
de uma luz
em meio à sombra
que tudo amesquinha
cada coisa sabe disso – o livro,
o prato, a fruta – e diz.

Aqui, recorro novamente à citação de Marcelo Reis, já mencionado anteriormente: “A força do fio luminoso está na sua ambivalência; na sua capacidade de indiciar o abismo e de fazer a própria escuridão assinalar um horizonte na paisagem.” (MELLO, 2014, p. 50)

Duas coisas devem ser ditas a partir dessa citação, dois apontamentos que casam perfeitamente com os dois últimos poemas analisados. A ambivalência desse fio luminoso ao, primeiro, “indiciar o abismo”, traça um paralelo com o contraste adquirido no poema “Fugace”; ao “pesquisar os claros de entre carros e edifícios”, o sujeito poético acaba valorizando não esses claros, mas a cidade morta que se “revela” a partir dessa pesquisa; é como se a claridade denunciasse o escuro. O abismo aqui, ou seja, a cidade, nos é mostrado a partir do contraste criado entre luz e sombra, claro e escuro, e, por fim, vivo e morto.

O poema “Figura” faz o contrário: a luz nele acaba dando vida àquilo que antes estava “amesquinhado” pela sombra e “assinala um horizonte na paisagem”, como disse Marcelo Reis. Esse horizonte, antes escondido, ganha corpo na figura de um livro, um prato e uma

fruta; esses objetos, comumente presentes em pinturas de natureza-morta não só “sabem disso”, como passam a falar.

Dessa forma, a luz atua, por um lado, como denunciadora do abismo, nos revelando a cidade morta, e por outro como reveladora de horizontes antes escondidos pela sombra.

O poema “Jardim” (p. 53), de apenas quatro versos, consegue fazer as duas coisas que Marcelo Reis comenta a respeito do fio luminoso nos poemas de Eucanaã Ferraz. No poema em questão, há tanto a “denúncia do abismo” através dessa luz, como a própria escuridão que “assinala um horizonte”:

Racimos, galhos,
folhas, em traço fino
– fina eloquência –
riscam o arranha-céu.

Aqui, fica exposto o contraste entre a beleza de uma árvore – seus galhos, racimos (um tipo de florescência), folhas – e um arranha-céu. Há uma clara escolha vocabular que nos revela um embate entre cidade e natureza: enquanto galhos riscam o edifício, este, por sua vez, arranha o céu, fazendo com que o substantivo arranha-céu atue como verbo e agrida a natureza.

Mas, nesse embate, a árvore mantém a sua fineza e elegância, atuando como a “parte bela” em meio à agressividade de um arranha-céu. O abismo (a escuridão) é denunciado na figura desse edifício que arranha o céu; por outro lado, é o próprio edifício o responsável por assinalar e refletir esse horizonte de luz: a beleza natural de uma árvore, seus galhos e florescências. Em outras palavras, a árvore atua aqui como o “claro de entre os carros e edifícios” do poema “Fugace”, a beleza em meio à cidade morta, cidade esta que serve apenas para destacar uma árvore e a sua imponência.

Espero ter ficado clara a maneira com que Eucanaã Ferraz trabalha com essa relação luz e sombra em alguns dos poemas do livro *Martelo*. A luz que recai sobre os versos, transmitindo claridade a partir do uso de imagens, é a mesma que vai evidenciar e valorizar o escuro. Toda essa pesquisa se dá juntamente com o trabalho de lapidador de versos através da escolha de “duas ou três palavras e o martelo certo” para a fazer o poema, como nos diz “Mar Mínimo”.

Em *Desassombro*, seu livro seguinte, a tensão claro-escuro se unirá à noção de *escuta*. Veremos como o contraste atua no sentido de valorizar o entorno, seja através da luz que incide, seja na sombra produzida por ela, fazendo com que esse sujeito *escute* o não-dito, e entre em ressonância com esse entorno.

Aqui em Martelo é a questão da lembrança que atua como catalisadora para a *escuta*, mas essa relação é ainda tratada com timidez, aparecendo no poema “Acontecido” (p. 20), e ganhando corpo e densidade à medida que vamos avançando pela obra poética de Eucanaã Ferraz. Vamos ao poema, um dos mais belos do livro.

Nele, o eu poético nos fala de um amor que aconteceu no passado. Setembro chega, e essa memória passada surge no presente, mesmo que por alguns momentos:

Como quem se banhasse
no mesmo rio
de águas repetidas
outra vez era setembro
e o amor tão novo.
Iguais, teu hálito mascavo,
a minha mão inquieta.
Novamente o quarto,
a praça vista da janela,
teu peito.
Depois eu era só – vê –
sob a chuva miúda daquele dia.

Com a chegada do mês de setembro, reaparecem lembranças de um “amor tão novo” que provavelmente teve início nesse mês, em anos anteriores. Aliás, o mês de setembro é tema recorrente na poética de Eucanaã Ferraz, aparecendo em outros poemas de outros livros e sempre remetendo a uma lembrança triste e melancólica. Essa recorrência, juntamente com a descrição de uma lembrança íntima, acaba aproximando ainda mais leitor e eu poético, criando uma espécie de relação entre os dois; é como se o leitor conhecesse um aspecto pessoal desse sujeito, algo que o marcou profundamente. Assim, o leitor acaba se identificando com o eu poético e percebe nele uma marca pessoal que o humaniza.

Todos nós temos lembranças que são trazidas à tona quando algo no presente acontece, algo que nos remete a um fato anterior. Nesse caso, o mês de setembro é sinônimo de uma lembrança triste para o eu poético e, coincidentemente, também para quem escreve essa dissertação, o que, nesse caso em particular, acaba acrescentando ainda mais significado ao poema, mostrando o quão aberta é a relação poema-leitor, permitindo diferentes leituras e interpretações.

A sequência de imagens se assemelha ao movimento de uma câmera durante uma cena de um filme. Primeiro, o olhar do próprio sujeito: o hálito da outra pessoa – mostrando a proximidade com que os dois estão um do outro –, em seguida a mão dele, inquieta, parecendo procurar algo no outro corpo. Depois, o olhar do sujeito dá lugar ao movimento de uma câmera, que se distancia do casal, e que nos mostra agora “novamente o quarto”, como

se a cena, antes de começar o poema, já tivesse nos mostrado esse quarto; depois, a câmera se movimenta na direção da janela, de onde podemos ver a praça lá fora. O penúltimo verso rompe com o movimento da câmera e retorna aos olhos do eu poético, que vê o peito da sua amada.

Essa é a lembrança de um momento na vida íntima de um casal, e, mesmo sendo descrita em poucos versos, nos fornece uma série de imagens de simplicidade e beleza. E nos dois últimos versos temos a suspensão da lembrança (quase conseguimos ouvir a “música” da cena parar subitamente) restando apenas o homem sozinho, retornado da sua lembrança.

A chuva miúda *daquele dia* deixa o final do poema ambíguo ao não esclarecer se a chuva que caía pertence ao presente – o momento em que esse “eu” se recorda de um momento anterior – ou se a lembrança mantém-se, e a chuva que cai ainda cai no passado, só que agora com ele sozinho, sem a pessoa amada.

Independente da interpretação, a beleza do poema está nessa alternância de momentos, primeiro com o sujeito poético constatando a chegada do mês de setembro e com ele a lembrança de um amor, e em seguida a descrição – cinematográfica e de um lirismo tocante – de uma dessas lembranças.

Assim, o poema “Acontecido” aparece como um ótimo exemplo desse trabalho que o eu poético faz com o passado e presente. Temos, em um mesmo poema, os dois tempos acontecendo simultaneamente: o presente que recorda, e a lembrança passada sendo revivida nesse presente, terminando o poema de forma ambígua, como que unindo os dois períodos.

Passemos agora ao poema “Martelo” (p. 61), que fecha o livro, e volta a tratar mais especificamente do fazer poético. Na primeira parte do poema, a noção de inspiração – metaforizada na figura de um anjo – é deixada de lado, o verso não chega pronto e a palavra não se apresenta “perfeita e pura”:

1

Jamais um anjo,
em sua aljava, o verso,
e fácil,
sobre meu papel,
a palavra
– perfeita e pura.
Nunca tal poema,
alado e pronto.

A palavra nunca deve proceder de um ato impensado, fruto de um impulso; além disso, ela não pode ser fácil e o poema, por sua vez, não deve ser “alado e pronto”. A segunda

parte do poema segue na mesma linha ao continuar negando as “asas” do poema pronto, valorizando o esforço e o treino do músculo para a feitura do poema:

2

Ao invés de asas,
vai o músculo,
no treino da mão
e do olho,
medindo a ilha
em vê-la do alto.

Ao ver essa ilha do alto – criando assim uma distância do seu “objeto de trabalho” – o poeta pode tomar as medidas do seu poema e, assim, adquirir uma perspectiva melhor daquilo que deseja “lapidar” com o seu martelo. Na terceira e última parte do poema, a negação da metafísica do fazer poético aparece novamente; antes, na parte 1, é a inspiração que deve ser eliminada, agora, é o *ensalmo*, ou seja, o uso de métodos de feitiçaria e mágica que deve ser substituído para dar lugar ao *ensaio*; duas palavras tão semelhantes morfologicamente, mas que diferem muito no significado. No poema, o objetivo principal desse ensaio é o de “fazer a ferro a sílaba clara”:

3

Não vale o ensalmo,
mas o ensaio
de fazer a ferro
a sílaba clara
(chamem técnica ou tática
ou qualquer outro nome).
A alegria – uma prática.

As noções defendidas no poema: “nunca tal poema, alado e pronto” na parte 1; “ao invés de asas, vai o músculo, no treino da mão” na parte 2, e a vontade de “fazer a ferro a sílaba clara” nessa última parte, mostram o quanto o eu poético dá ênfase ao trabalho com a palavra; nesse sentido, essa última parte do poema nos brinda com um trabalho formal bastante interessante, a começar pela sonoridade, partindo de palavras como “ensaio” no primeiro verso e “ensalmo” no segundo, das aliterações: “fazer a ferro”, “chamem técnica ou tática”, e passando pela rima em “tática”, no 5º verso, e “prática” no verso final.

Destaque também para o encadeamento entre os versos, por exemplo no momento em que temos a ideia central do poema, esta, também centralizada nos versos “de fazer a ferro/ a sílaba clara”, os dois com 5 sílabas, e que aparecem destacados através dos cortes entre os versos. No verso final, o travessão parece funcionar como uma balança na aparente divisão

entre a noção de que o trabalho com a palavra é uma “alegria” e, ao mesmo tempo, uma prática; em outras palavras, a alegria é uma prática, e a prática é uma alegria.

Buscar a sílaba clara é, portanto, um exercício que causa prazer ao eu poético, e é justamente isso que ele busca em *Martelo*. Chamar isso de trabalho de “engenheiro”, como João Cabral, talvez não seja o melhor termo, mas a poesia de Eucanaã Ferraz tenta aqui, sem dúvida, o trabalho de *escultor* da palavra.

A figura do martelo, aliada à forma compacta de todos os poemas do livro, revela essa vontade de tirar o poema da pedra, da massa amorfa que são as palavras “em estado de dicionário”, como nos diz Drummond (“Procura da Poesia”, in *Rosa do Povo*). Basta olhar a forma dos poemas em *Martelo*: à exceção do poema acima e “O Cego”, nenhum deles possui mais de uma estrofe, são uma coisa só, lapidados pelo martelo e adquirindo vários formatos.

Sempre ligada a esse trabalho de escultor, a poesia de *Martelo* procura, a partir dessas várias esculturas, nos mostrar imagens, ou, como diz Jorge Fernandes de Silveira no prefácio ao livro, “Eucanaã, na verdade, compõe figuras” (p. 9). Para unir esse comentário à ideia do martelo e do escultor, digo que Eucanaã *esculpe* figuras e escolhe as palavras que melhor se adéquem à imagem que se está tentando criar. E nesse trabalho temos revelados o lado claro e escuro daquilo que o poeta vê com a sua lanterna, objeto que está sempre à mão desse poeta, mostrando ao leitor “de que cor é a cor do escuro”.

Mas, o que essas “esculturas” nos revelam em termo de sentimentos? Se em *Livro Primeiro* temos poemas mais melancólicos, de lembrança e solidão, e que pede no seus últimos versos: “Tomem conta da alegria/que ficou intacta na partida” (FERRAZ, 1990, p. 54), o que acontece em *Martelo*?

No poema “Forma” (p. 38) temos um bom exemplo dessa mistura entre palavra e sentimento:

Palavras, arrumá-las
de tal jeito
– cilada –
que se possa
apanhar com elas
um sentimento que passa.

As poucas palavras escolhidas servirão para o objetivo principal do poema: capturar o sentimento, ou melhor, provocar um sentimento. Podemos achar complicada essa noção de “objetivo principal” do poema, mas, afinal, para que são escritos versos senão para provocar, a partir dessa cilada, um sentimento, seja de qual natureza for. A poesia de Eucanaã Ferraz, mesmo variando em maneiras de expressão poética, nunca deixa de valorizar esse lado mais

subjetivo e lírico; ou seja, temos a cilada (palavras), mas é uma cilada que está lá, antes de qualquer coisa, para capturar sentimentos. Nesse sentido, *Martelo* é um livro que trata desses sentimentos apanhados pelas palavras, e não apenas poemas *sobre* as palavras, como veremos nos exemplos a seguir.

O poema “Ela” (p. 41) mostra bem essa “mistura” entre o trabalho com a palavra e a captura de sentimentos que passam. No poema, mãos, peito, ventre, são preenchidos por comparações que vão desde ilhargas até o mar, e o eu poético se coloca humildemente no papel de aprendiz:

As mãos, duas.
Dulcíssimo, o peito.
Sob o ventre,
as ilhargas.
(reaprendo o corpo
nessa lição clara).
São terras largas onde o vento.
São arcos,
átrios.
O mar, dentro.

O poema parece estar dividido entre duas comparações, primeiro ao usar o corpo (seis primeiros versos), e depois a terra; nessa segunda parte, destaque para a sonoridade entre as palavras “vento” e “dentro”, e também em “arcos” e “átrios”. Além disso, o uso do superlativo em “dulcíssimo” transmite, pela hipérbole, um toque que podemos chamar de romântico, mostrando a necessidade de se expressar da maneira mais enfática possível. Nos versos finais do poema, outras imagens aparecem e reforçam as comparações desse corpo feminino, agora com terras, arcos e, finalmente, o mar.

Aqui, fica clara a procura por imagens para se descrever um momento. O verso “são terras largas onde o vento”, que termina abruptamente, mostra que o eu poético está satisfeito com essa imagem aparentemente incompleta; em outras palavras, a descrição, do jeito que se encontra, basta para tentar “explicar” esse corpo feminino. Na sequência, as palavras “arcos” e “átrios” reforçam a imagem, que – e aproveito o embalo no uso de imagens – deságua em “mar”, fechando assim o poema.

No poema “Romântico” (p. 57), o eu poético de Eucanaã Ferraz aspira a um ideal ao desejar um outro mundo “sete vezes mais belo, mil mais leve”.

Amar noutro mundo
que não este.
Poder equilibrar – perfeito –
um prato sobre um alfinete.
Equilibrar um livro, uma casa,

sobre um alfinete.
 Outro mundo. Sua maquete:
 palavra e cavalete.
 Outro: este, mas
 em falsete. Sete vezes
 mais belo, mil mais leve.
 Setecentos o mesmo gesto – amar –
 e, no entanto, não se complete.
 Um rio que se repetisse,
 um Tibete ameno, translúcido – e seu fundo,
 a que não se chegasse,
 era jamais a morte.

Essa exacerbação romântica, aspirando por mais beleza e leveza – cada qual com seu “gradiente” de desejo – tem como maquete a palavra e o cavalete. Aqui, o que temos como instrumento principal para esse trabalho com a palavra não é mais o martelo, mas o pincel. Esse mundo ideal não seria lapidado a partir de uma pedra como faz o poeta com as palavras, mas teria como substrato uma tela em branco, e as palavras funcionariam como cores que iriam compor, a partir de suas combinações, diferentes matizes. Ou seja, o ideal para o eu poético seria não lapidar as palavras – atividade que requer força e certa agressividade – mas colocá-las em um quadro com delicadeza e finura.

Nos versos finais, o amor, ao não se completar nunca, cria um círculo infinito; e até a morte, na sua inevitabilidade, não existiria. Esse desejo de amor, mas um amor que não se completa, seria o ideal maior, um fundo “a que não se chegasse”. Esse trecho traz à mente o poema “Amar” (*Claro Enigma*), de Carlos Drummond de Andrade, mais particularmente duas passagens dele:

Que pode uma criatura senão,
 entre criaturas, amar?

[...]

Amar a nossa falta mesma de amor,
 e na segura nossa, amar a água implícita,
 e o beijo tácito, e a sede infinita.

O poema de Eucanaã Ferraz deseja um amor que não se completa, e Drummond vai mais longe ao defender até mesmo a falta de amor, aspirando assim a “a sede infinita” – porque não dizer – de mais amor. É nessa sede, nessa incompletude, que buscamos mais amor, em um ciclo que nunca vai, e nunca pode, se completar. Ao terminar a leitura do poema de Eucanaã, vemos que o ideal aqui não reside apenas na busca por um mundo mais belo, leve e amoroso, mas um mundo perfeito ao ser, na sua essência, imperfeito.

Martelo é um livro que à primeira leitura parece simples mas, aos poucos, revela sua densidade através da maneira com que realiza a sua proposta principal: o trabalho com a palavra. Um poema, para Eucanaã, começa como uma pedra disforme, achada na natureza em estado bruto e natural; cabe ao poeta lapidar essa pedra, retirar os excessos e buscar, assim, a palavra que mais cause o efeito desejado. O produto final desse trabalho é o poema puro, feito de palavras puras, revelando assim um desejo pela manifestação sincera, sem rodeios ou invenções forçadas.

Nesse sentido – e para concluir essa parte – recorro novamente à relação João Cabral de Melo Neto e Manuel Bandeira, exposta por Célia Pedrosa. A claridade dos poemas de Eucanaã Ferraz, bem como essa vontade de buscar a “imagem mínima” a partir desse trabalho de lapidação, tem forte ligação com a poética de João Cabral.

Por outro lado há, não escuridão, mas uma luz fraca, bandeiriana, que revela essa “vontade de conhecer o escuro”, como disse o próprio Eucanaã. Ou seja, esse lado mais escuro da sua poesia é explorado com as lanternas que procuram a cor do escuro. E não seria forçoso estabelecer a comparação entre essa “luz íntima de quarto, que produz sombras”, como nos propõe Célia Pedrosa, com a luz produzida por essas lanternas, responsáveis apenas por iluminar o necessário desse escuro, a meio termo de poder ver a sua cor e o que ele diz.

Esse lado escuro, iluminado por uma meia-luz, é o lado mais lírico da poesia de Eucanaã Ferraz que, mesmo ligado sempre à ideia do martelo, não deixa de produzir poemas que valorizem os sentimentos que se prendem a essa “cilada” produzida pela organização das palavras. Assim, a descoberta de uma voz, presente no seu trabalho de estreia, tem agora *consciência* do que deseja dizer ao fazer uma escolha no seu processo de composição.

Veremos adiante que o projeto estético de *Martelo* não irá se manter nos seus livros seguintes, principalmente após *Cinemateca*, mostrando o quanto esse eu poético varia na forma de expressar a sua voz em cada livro. O que permanece, no entanto, são aspectos como por exemplo a tensão claro-escuro, o trabalho com imagens e a conexão indissociável entre trabalho com a palavra e a necessidade de manter os sentimentos “atados” a essa trama que é o poema. Assim, embora tenhamos essas mudanças de um livro para o outro, a voz – o timbre – da poesia de Eucanaã Ferraz mantém-se através dessas “marcas poéticas”.

1.3 Desassombro: o fio de luz em equilíbrio

“A poesia de Eucanaã Ferraz [...] vive de uma tensão obstinada entre a inclinação lírica e a vontade de lhe impor uma contenção formal que a impeça de se esvair no sentimental.”

Pedro Almeida

O comentário acima se refere ao terceiro livro de Eucanaã Ferraz, *Desassombro*, publicado em 2002, e ilustra muito bem não só a poesia presente nesse livro mas também toda a poética de Eucanaã. Sua obra sempre teve essa espécie de dualidade – dois lados que, mesmo parecendo opostos, ou, pelo menos, estranhos um ao outro, se complementam e deixam a sua poesia ainda mais interessante.

Em *Livro Primeiro* temos poemas de apresentação do eu poético, de alguém que procura descobrir, a partir dessa apresentação, quais são as suas particularidades e de que maneira os poemas devem ser concedidos para poder expressar aquilo que esse “eu” deseja dizer. Em *Martelo* temos, pela primeira vez, uma proposta de projeto estético, realizado com muita lucidez, mostrando um sujeito já mais consciente do rumo que deseja dar aos seus poemas.

Dentro dessa “caminhada” do eu poético, *Desassombro*, publicado primeiro em Portugal (2001) e depois no Brasil (2002), é o momento em que tanto a contenção formal quanto a vontade de se expressar liricamente se equilibram. Como diz Ricardo Vieira Lima no seu artigo “Poesia à Beira da Beleza, como de um Precipício” (2002):

[...] há que se ressaltar, contudo, a surpreendente evolução técnica de Eucanaã, com relação à sua obra pregressa. Maduro, seguro daquilo que diz e de como o diz, Eucanaã Ferraz, nesse seu terceiro trabalho poético, encontra sua voz e realiza uma poesia que, ao contrário da moça de um dos poemas do livro, definitivamente tem rosto.

Talvez esse equilíbrio tenha sido alcançado com a ajuda do trabalho meta-poético realizado em *Martelo* e consolidado em *Desassombro*. Naquele, o ofício de lapidador do poema e a busca pela palavra pura são aprimorados, e temos em *Desassombro* não apenas essa procura, mas também a *consciência* de que “toda palavra é defeito” (p. 30), como nos diz um de seus poemas.

Silviano Santiago, no prefácio do livro, já enfatiza essa noção: “A perfeição, se por acaso existir, se por acaso pudesse ser atingida, teria a forma do silêncio: ‘lugar vazio/ e seu nenhum desejo’” (SANTIAGO in FERRAZ 2002, p. 12), e ainda acrescenta que “adianta buscar se o prazer maior está no encontro com o inesperado?” (p. 12).

Ou seja, Santiago não vê perfeição no poema propriamente dito e valoriza, na verdade, o seu estado imperfeito. Nesse sentido, o crítico reverbera a voz do próprio eu poético quando este defende, no poema “Dizer o que seja”, que “O poema perfeito,/ por sê-lo,/ silenciaria” (FERRAZ, 2002, p. 29).

O único lugar no qual podemos vislumbrar essa perfeição, segundo Santiago, é na vida humana, e comenta: “São os ritmos galopantes e inesperados da vida humana que tornam perfeito o poema: o pulso, o fígado e o coração” (SANTIAGO in FERRAZ, 2002, p. 12) – essas três últimas palavras, “pulso, fígado e coração”, estão no poema “Dizer o que seja”, que será analisado mais à frente. Santiago completa: “No defeito da palavra, buscar a perfeição da vida no verso” (p. 12).

O verso por si só é imperfeito, e se fosse perfeito silenciaria. A perfeição de um poema não está nas palavras, mas naquilo que essas palavras representam, aquilo que é entregue pelo poeta: pulso, fígado e coração. A palavra, imperfeita, ganha vida através da vida que se embrenha nela, vida esta entregue pela voz do eu poético a partir das suas experiências, sejam elas boas, ruins, ou apenas vislumbres de sentimentos. Em outras palavras, a perfeição do verso reside no fato do poema simplesmente *ser*, representar a vida humana e seus “ritmos galopantes e inesperados” (p. 12). Essa perfeição nunca silencia – pelo contrário: ela diz.

O livro é dividido em oito partes, cada uma abarcando, de certa forma, uma temática; ao fazer isso (em *Martelo* não havia essa divisão) Eucanaã parece querer organizar essa “vida humana” de que nos fala Santiago, vida que, em *Desassombro*, flui com densidade e, ao mesmo tempo, delicadeza, confirmando assim que essa voz recém-descoberta tem muito a dizer.

As duas primeiras partes do livro, “Desassombro I” e “À Mesa de Trabalho”, têm como principal tema o ofício poético, e Eucanaã nos fornece uma espécie de busca, através dos poemas, do fazer poético que equilibre melhor palavra e significado.

O solitário poema “Um fio de Luz”, de “Desassombro I” já nos apresenta o contraste claro-escuro, aspecto que já pudemos perceber ser parte importante da sua poesia escrita até aqui. É importante notar que os poemas não têm título, o que parece evidenciar esse respeito pela palavra, já presente em *Martelo*; nomear um poema, dar a ele um título, seria arriscado demais visto ser a palavra um defeito; o poema, por si só, é uma busca e escrevê-lo é, como

um dos poemas do livro diz: “procurar palavra em palheiro” (p. 27). Dessa forma, dar um título a ele seria assumir a exatidão da palavra, como se ela conseguisse explicar o conteúdo de um poema; por isso, irei manter aquilo que a tradição crítica já realiza e colocar sempre o primeiro verso do poema como o seu “título”. Vamos a “Um fio de luz”:

Um fio de luz:
tesoura que baste
para tornar nítido
o que

sobre a cômoda,
sobre a mesa:
um lápis, uma pera,
um cálice,

que nossos olhos
podem anotar
sem complicação,
sem gula ou fastio.

Mesmo da morte a repentina
ternura, se vista de tal modo:
num vaso, haste, pétala
que cede.

Sobre a cômoda, sobre a mesa,
belezas que um nosso gesto
pode anexar ao peito
sem grande peso.

Ou, ainda, peso nenhum
de quando nenhum atavio:
tábua
sem nada em cima.

O “fio de luz” já inicia o poema com o olhar do poeta para o seu entorno, no caso, um lápis, pera, cálice, ou seja, objetos do mundo. Nesse gesto luminoso “está uma lição de vida serena que deve ser apreendida pelo olhar que contempla e cisma” (SANTIAGO *in* FERRAZ, 2002, p. 9), como nos diz Silviano Santiago, também no prefácio ao livro.

Os objetos estão lá, não há complicação nenhuma. Mas esse olhar só pode contemplar tudo a partir desse fio de luz que incide sobre o assombro e clarifica os objetos a serem contemplados. Mais uma vez, temos aqui essa meia-luz que se equilibra entre a luz solar de João Cabral e a luz íntima, quase sombra, de Manuel Bandeira. Como já foi dito anteriormente, essa luz, ao incidir sobre o escuro, valoriza aquilo que está escondido sem deixar de manter o entorno obscuro (luz que produz sombras, como disse Célia Pedrosa).

Para Santiago, é apenas “encarando de frente” esses objetos que será possível “absorver [...] de maneira simples, contida e apenas curiosa” (p. 9) suas naturezas. Um pouco adiante, ele define esse procedimento como a “lição do fio de luz”, ou seja, “com clareza e nitidez. Eis nossa contemplação da sala enlutada, eis nossa vigília diante de uma tábua sem nada em cima” (p. 10). Temos o cenário estabelecido: objetos sobre uma cômoda, iluminados por uma luz que basta para tornar nítida a contemplação, mas, mesmo em meio a essa claridade, a sala permanece enlutada e silenciosa.

Como acontece com boa parte dos poemas de Eucanaã até aqui, a contemplação sóbria mistura-se a temas mais obscuros – no caso a morte – para falar de um desses momentos iluminados pelo fio de luz. E em um dos mais belos versos da sua poesia, a morte aparece na imagem de uma flor que perde uma pétala (irei colocar novamente algumas estrofes do poema para acompanharmos melhor o raciocínio):

Mesmo da morte a repentina
ternura, se vista de tal modo:
num vaso, haste, pétala
que cede.

Talvez essa seja a primeira pétala das várias que a flor tem, ou, talvez, a pétala que cede é a última que cai. De qualquer forma, é em uma imagem delicada que o momento é descrito, momento este que, mesmo constatando a iminência da morte (morte que virá a todos nós), o faz de uma maneira singela, quase inocente. O vaso toma a forma e a função de uma haste, como se fosse parte da flor, e a pétala que parece ser parte dessa flor acaba, no último verso, cedendo, quebrando com a imagem de vida e associando-a com a da morte (morte vista com ternura, como dizem os primeiros versos da estrofe).

Na estrofe seguinte, é a vez dos objetos contemplados adquirirem beleza própria, beleza esta que pode ser “anexada” no peito da pessoa que observa:

Sobre a cômoda, sobre a mesa,
belezas que um nosso gesto
pode anexar ao peito
sem grande peso.

Esse olhar agora recai nos objetos antes descritos: lápis, pera e cálice; e esse gesto, capaz de “anexar ao peito” essas belezas, se assemelha à cilada do poema “Forma”, do livro *Martelo* – as palavras servem para, através de uma cilada, apanhar um “sentimento que passa”. E se voltarmos ao poema de *Desassombro*, esses objetos em cima da cômoda que, antes de serem objetos mesmo, não passam de palavras escolhidas pelo poeta, palavras que,

arrumadas de tal jeito, podem apanhar um sentimento, uma sensação. Assim, lápis, pera e cálice, iluminados por esse fio de luz, deixam de ser meros objetos, apanham um sentimento e adquirem beleza; esse sentimento está lá, no poema, e pode ser anexado ao nosso peito, fazer parte do nosso ser, como um aprendizado.

Como se estivesse em um exercício, o eu poético termina a estrofe supondo que essas belezas anexadas ao nosso peito não têm grande peso. Mas, na última estrofe do poema, ele vai além, e sugere um “peso nenhum” a elas:

Ou, ainda, peso nenhum
de quando nenhum atavio:
tábua
sem nada em cima.

As palavras, mesmo carregadas de beleza – figuras poéticas, ou melhor: figuras *poetizadas* – não existem de fato, são concebidas pelo poeta, este, responsável por organizar essas palavras e conferir beleza a elas. E agora, carregadas pelo peso nenhum do sentimento e da beleza, se ligam ao peito e mudam o sujeito que sofreu essa catarse.

Em termos formais, é interessante notar a repetição de algumas palavras, como na segunda estrofe com o uso de “sobre a cômoda,/ sobre a mesa”, palavras que aparecem na mesma ordem (embora sem quebra de verso) na 5ª estrofe. Ou também na ideia de ausência de um olhar que contempla o entorno “sem complicação,/ sem gula ou fastio.” (3ª estrofe), “sem grande peso” (5ª estrofe) e, na última estrofe, vê a tábua “sem nada em cima”.

Fica claro aqui o quanto esse poema reflete a poética de Eucanaã Ferraz, ou, pelo menos, a maneira com que ele deseja conceber o seus poemas: a contemplação de acontecimentos mundanos misturados a um olhar que valoriza tanto o claro quanto o escuro da imagem que deseja poetizar. Como mencionei anteriormente, a *escuta* em *Desassombro* acaba sendo condicionada pelo contraste luz e sombra – tanto um quanto o outro atuam em sinergia, e acabam revelando aspectos não vistos por um olhar passivo.

Nesse sentido, nada se compara ao poema “Não o relógio na torre” (p. 48), que trabalha diretamente com a relação claro-escuro, e permite também uma associação com a noção de *escuta*. Transcrevo abaixo o poema para, em seguida, mostrar essa relação.

Não o relógio na torre
(sobre o calçamento
e o que passa,
a tarde
árida, álaque
projeta um traço,
onça magra,

feita de luz
e eclipse).
Não o relógio na torre
(sua sombra fina,
que vai à calçada
onde começa
a praça).

Não o relógio na torre
(sua sede, que,
no dia alto
vai, um
salto, beber
as árvores
do outro lado).

Já é possível perceber a forma um tanto incomum do poema, cujos versos estão, na sua maioria, entre parênteses. Se pegarmos o que está fora temos:

Não o relógio na torre.
Não o relógio na torre.
Não o relógio na torre.

Partindo desses três versos fora do parênteses, e depois passando para aquilo que está “dentro”, podemos pensar a questão do claro-escuro do poema da mesma forma que em *Martelo*, quando o poeta descobre “que cor é a cor do escuro” e do fio de luz de *Desassombro* que mencionei logo acima.

Essa relação claro-escuro se dá no jogo “dentro e fora dos parênteses”: o poeta, armado do seu fio de luz, vê, não o relógio na torre, mas o que está “além” dessa paisagem. Esse ver além já está presente no poema “Para Manuel Bandeira”, de *Martelo* (1997, p. 26), e foi tratado na parte dedicada ao livro. O eu poético, assim como o do famoso poema “O Beco”, de Bandeira, vê o beco, mas, diferente daquele, o sujeito de Eucanaã consegue vislumbrar “um bico de barco” – um além-beco – que o olha.

Em “Não o relógio na torre”, o que está fora dos parênteses é aquilo que todos veem: o relógio na torre – aquilo que mais chama a atenção naquela paisagem; mas o poeta, que vê além, não considera mais esse relógio, e prende sua atenção à sombra que esse relógio produz na praça (em parênteses), valorizando, dessa forma, os objetos à sua volta: vê o traço que o relógio projeta, “onça magra, feita de luz e eclipse”; vê a sombra que esse relógio produz, “sombra fina, que vai à calçada onde começa a praça”; e vê, finalmente essa mesma sombra que, agora, “no dia alto, vai, um salto, beber as árvores do outro lado”. Ao observar uma paisagem, o poeta é aquele que vê além daquela paisagem e a descreve em versos.

Em outras palavras, o ver além do relógio é condicionado pelo estado de *escuta* em que se encontra o eu poético, valorizando não a matéria, mas aquilo que se esconde por trás dela: a sombra do relógio. Da mesma forma que o fio de luz ilumina objetos sobre uma cômoda e, ao mesmo tempo, percebe “da morte a repentina ternura”, a *escuta* agora aparece entre parênteses, sendo representada visualmente e mostrando ao leitor aquilo que não é visto “a olho nu”, ou, pelo menos, que não percebemos se não olhamos o entorno com outros olhos.

Em termos formais, destaca-se a sonoridade da letra “a” em a “tarde” que é “álacre” e “árida” e projeta um “traço”, onça “magra”; na segunda estrofe, a “sombra fina,/ que vai à calçada/ onde começa/ a praça”; e, na última estrofe, a sede, “no dia alto vai, um salto/ beber as árvores”.

Falando agora um pouco sobre a parte “À Mesa de Trabalho”, vemos aqui um trabalho mais focado no fazer poético. “Dizer o que seja” (p. 29) trata da palavra perfeita como um “lugar vazio”, questão que foi tratada no início da análise de *Desassombro*. O poema já se inicia com uma pergunta que, sem delongas, é logo respondida:

Dizer o que seja
na máxima excelência a que chegassem
ritmo e conceito? Não.

O poema perfeito,
por sê-lo,
silenciaria:

lugar vazio
e seu nenhum desejo,
azulejo sem qualquer desenho.

Sem-par,
abriria mão
da palavra.

E, no ceder das mãos,
não mais:
apagou-se o lenho.

Era o próprio pulso:
fígado,
coração.

Quando defende a palavra clara e pura, o eu poético não deseja a perfeição, mas a imperfeição, visto que “toda palavra é defeito”, como ele dirá no poema seguinte. O desejo pelo poema imperfeito não é consciente, mas o poeta sabe que não existe a palavra perfeita, muito menos um poema perfeito. O trabalho aqui se dá na busca pela palavra sincera, e não tenta atingir um ideal de perfeição.

E em um procedimento comum à poética de Eucanaã Ferraz, é na busca de imagens que ele tenta explicar melhor aquilo que deseja expressar: o poema perfeito seria “lugar vazio e seu nenhum desejo”, e, não bastando essa comparação, ele conclui a estrofe com “azulejo sem qualquer desenho”, deixando essa imagem ainda mais clara. E lembremos aqui do poema “Sem Título” de *Livro Primeiro* (p. 35); nele, um momento vazio era comparado a um “azulejo sem qualquer desenho/ uma espécie fina de silêncio”, ou seja, a imagem do azulejo é repetida no poema de *Desassombro*, só que agora aparece como imagem para descrever um poema perfeito que, por sê-lo, silencia, tornando-se um lugar vazio.

A descoberta, na última estrofe, de que a origem de um poema está no pulso, nos revela um pouco do que *Martelo* desejava transmitir, mas de maneira diferente. No poema “Satélite” (FERRAZ, 1997, p. 56), de *Martelo*, o trabalho com a palavra não busca a palavra pronta (perfeita), mas procura “ouvir na falta, o poema”:

Como esperasse brotar
a água no poço,
ouvir
na falta,
o poema,
como quem no, deserto,
faz-se atento à chuva
que,
passo a passo,
e – repentino –
captar do branco
seu pulso.

Esse pulso que é captado do branco se reflete diretamente na ideia que o poema de *Desassombro* quer passar. Neste, o pulsar de vida vem do fígado e do coração; no poema acima, é do branco que “sentimos” o pulso dessa vida. Nos dois, temos essa fonte que faz acontecer o poema, mas são fontes de origens diferentes. Explico.

Nessa mudança de origens de procura de um poema – primeiro do branco (*Martelo*), em seguida do fígado e coração (*Desassombro*) – acredito ver uma mudança de postura por parte do eu poético. Enquanto que em *Martelo* a palavra viria de um espaço vazio, em *Desassombro* é a própria vida que será fonte ativa na escrita poética; é do próprio pulsar de vida, representados aqui na imagem de dois órgãos vitais, que sairá a palavra – imperfeita, sempre – mas pura.

Embora tenhamos uma mudança na fonte desse pulso, o produto final será o mesmo: imperfeito. Essa descoberta já havia sido feita em *Martelo* e é agora aprimorada em

Desassombro, ao afirmar, no próximo poema do livro (FERRAZ, 2002, p. 30), que “toda palavra é defeito”:

O poeta insiste:
brune, lava, escoda.

Mas já não sonha
o perfeito.

Verruma
porque o canto é isso mesmo.

Isso:
toda palavra é defeito.

Assim como em *Martelo*, há o trabalho: o poeta “brune, lava e escoda”, mas nunca irá conseguir atingir um ideal perfeito; o máximo que ele pode fazer é trabalhar com o seu objeto, deixando-o imperfeito, pois, toda a palavra que compõe esse objeto – o poema – é defeito.

E esse olhar já aparece na próxima seção do livro, “Poemas do Antiquariato”, cujos poemas abordam uma temática mais cotidiana e com um certo tom de melancolia. Em “Passando em frente” (p. 41), temos um situação inusitada, em que um leão de pedra, que guarda a frente de um prédio, é observado por um leão “real” e já velho. O poema trabalha com a noção de mortalidade ao mostrar um leão já no final da vida invejando um semelhante que, “granítico, jamais apodrece”.

Depois do encontro entre os dois leões, e da inveja que o de carne e osso sente perante a perfeição do leão de pedra, temos a descrição do animal já velho, descrição esta que se assemelha em certos aspectos ao poema “O Elefante” de Drummond (*Rosa do Povo*); o leão em Eucanaã é visto com ternura e doçura:

Enquanto medita, moscas
fazem festa em volta de sua juba,
um tanto suja,

não há como negar, e
todo ele, desse jeito, mostra
uma ternura engraçada,

de palhaço,
de palhaço velho,
mais doce por isso.

(FERRAZ, 2002, p. 41)

E é a doçura que irá “encher” o elefante de Drummond:

Fabrico um elefante
de meus poucos recursos.
Um tanto de madeira
tirado a velhos móveis
talvez lhe dê apoio.
E o encho de algodão,
de paina, de doçura.

(ANDRADE, 2012, p. 402)

A “ternura engraçada” do leão pode ser facilmente aplicada ao elefante. Os dois animais são, acima de tudo, simpáticos: simpatizamos com o jeito doce de “palhaço velho” do leão, e com o jeito desengonçado do elefante.

Os dois animais representam muito mais do que seres de “ternura engraçada”, ou de “doçura”. No poema de Drummond, por ser já canônico e conhecido no meio literário, fica mais claro qual o verdadeiro objetivo desse elefante e desse sujeito que decide montá-lo e soltá-lo na rua. É esse animal estranho – montado de maneira simples e que quase perde a sua cauda ao longo do caminho – que contém, acima de tudo “alusões/ a um mundo mais poético/ onde o amor reagrupa/ as formas naturais”. (p. 403). É essa a ideia central: mais poesia, buscar um mundo mais poético nos seres vivos, em situações banais e em todos os cantos da natureza.

No caso do poema de Eucanaã Ferraz, é apenas no final que temos um momento mais reflexivo, sem o humor e leveza das estrofes anteriores. Nos é revelada uma sinergia entre leão e ser humano, ambos se procuram e são, ao mesmo tempo, a mesma coisa: buscam por uma resposta dentro desse ente maior e soberano: o tempo. E vale ressaltar nessas duas estrofes finais a sonoridade de palavras como “templo”, “dentro” e “tempo”.

O leão de pedra, imóvel,
guarda a entrada do templo,
enquanto o outro

procura por nós, igual
a nós, dentro
do tempo.

(FERRAZ, 2002, p. 42)

Ao estar diante de um leão de pedra, o velho leão é, na verdade, “todos nós”, bem como as nossas dúvidas e questionamentos diante do infinito que sempre nos assombram em perguntas (sem respostas) a respeito da nossa vida e do que será da nossa morte.

Nessa procura final as coisas se invertem. A eternidade de um leão de pedra – na verdade, a eternidade de maneira geral – vem com um preço: o que é eterno não é vivo, é algo bruto e imóvel, e o leão de pedra, ao ser eterno, serve apenas para guardar a entrada do templo, torna-se um mero adereço. Nós, embora tenhamos a certeza da morte, temos a liberdade de viver e de sentir, e podemos, como nos diz o elefante de Drummond, viver um mundo mais poético, sorrir das coisas mais banais e de situações patéticas justamente (e consequentemente) por sermos finitos.

Embora tenham ideias diferentes, a busca por um mundo mais poético, no caso do elefante, e a busca interior do leão por todos nós e do seu lugar dentro do tempo, nos dois poemas há uma fusão entre homem e animal. Em Drummond, o eu poético e o elefante são uma coisa só, e o leão em Eucanaã “procura por nós/igual a nós”. Ou seja, o leão é esse sujeito poético disfarçado, da mesma forma que o elefante no poema de Drummond.

Não há, logicamente, uma redenção final no poema de Eucanaã (assim como no poema de Drummond), mas pelo menos o leão, que contempla o infinito do seu semelhante de pedra, pode constatar esse momento – essa procura através do tempo – da mesma forma que nós, humanos.

Ainda na seção “Poemas do Antiquariato”, a *escuta* aparece em vários poemas, como o já mencionado “Não o Relógio na Torre”, que trabalha com a tensão claro-escuro. Mas nos exemplos que darei em seguida é a arte que, em uma série de poemas em sequência, aparece como matéria principal para que a *escuta* possa ocorrer; o eu poético *escuta* cada momento valorizando o som, as cores, os cheiros e o movimento naquilo que o olhar contempla. Destaco aqui dois poemas, o primeiro deles (p. 43) já abre com os versos:

No museu,
a calma do vazio.
Branco, sépia, só.

Temos aqui, em apenas três versos, o cenário onde tudo acontece: o museu, calmo e vazio, e as cores que predominam nessa atmosfera: branco e sépia.

Na estrofe seguinte, é através de um procedimento comum na poesia de Eucanaã Ferraz que um “acontecimento” é descrito. Há uma descrição que parece ser feita enquanto o verso está sendo escrito; vamos à estrofe para deixar mais claro e, em seguida, explico melhor esse aspecto.

Opaco o silêncio,
até que sapatos e,
vagamente, um perfume.

A “calma do vazio”, mencionada na estrofe anterior, é agora complementada com o “silêncio opaco”, mas, de repente, um som de sapatos entra nesse espaço vazio silencioso e, juntamente a esse som, chega, vagamente, um perfume. Da mesma forma que na primeira estrofe, é com poucos versos que várias coisas acontecem; e isso ocorre devido a esse “imediatismo” da descrição que se torna verso enquanto o poema acontece. Sei que isso parece um tanto quanto abstrato, mas basta pensarmos em uma cena de filme, em que várias coisas acontecem simultaneamente. É dessa forma que Eucanaã trabalha com esses momentos: interrompendo uma imagem para, em seguida, acrescentar outra (lembremos do poema “Acontecido”, de *Martelo*, p. 20); e, mesmo com essa abrupta mudança, a cena parece fluir normalmente e o leitor é levado, como em um filme, a perceber tudo ao mesmo tempo para, assim, ter a “imagem geral” desse momento – dessa sucessão de acontecimentos, que segue:

Entregue à exatidão, à serenidade
das frutas na tela,
o homem permanece imóvel.

Mas, um descuido, seus olhos batem
noutros olhos: uma primavera bruta,
púrpura, brota repentina.

Peixe apanhado,
sátiro ferido,
ele foge a vista, esconde.

Depois das várias “cenas” serem contempladas pelo eu poético: frutas na tela, primavera bruta, e de um peixe que foge e se esconde, temos, na última estrofe, a suspensão desses vários pequenos acontecimentos:

E, num instante, não mais: tudo
quieto, desgraçadamente em paz.
Cada linha. Um vaso de romãs, só.

De repente tudo é suspenso, o silêncio volta a reinar naquela sala de museu e o vaso e as romãs representam esta paz: o eu poético está parado, em silêncio, olhando um quadro que parece despretensioso, simples. Da mesma forma que o final da primeira estrofe, a última também termina com “só”: o “branco, sépia, só” do início do poema, e agora o “só” de um vaso e romãs.

O poema é um prato cheio para entendermos a *escuta* a partir desse olhar do eu poético à sua volta. O olhar passivo de um mero observador que caminha por um museu e se depara com alguns quadros se transforma em um momento de intenso contato com o entorno.

O sujeito à escuta sente que o silêncio à sua volta é opaco, a primavera de um quadro é “bruta, púrpura” e brota repentinamente da pintura, um peixe foge à vista do olhar, para, ao final do poema, ver “um vaso e romãs, só”.

Algumas poemas adiante, em “Em seda” (p. 46), temos a descrição de uma cena de caça. A obra retrata a fuga de um javali que é perseguido por três cães, e aqui aparece um procedimento que mencionei no poema anterior: cortes aparentemente abruptos com o intuito de transmitir a sensação de simultaneidade na cena descrita.

Em seda,
trama, a cena:
foge veloz

o javali – por um
triz – dos cães
– três – atrás.

Vê-se o vento
no vale. Vê-se
mais: o odor

do que – sua
perícia – quer
viver.

Os vários travessões parecem querer transmitir velocidade à cena, como que apontando o caminho em que acontece a perseguição. Na primeira estrofe temos a introdução do assunto: a cena – trama – é apresentada, e o último verso já anuncia o início da caçada, “foge veloz”. Na estrofe seguinte temos a fuga propriamente dita, e aí os travessões entram como que apontando o caminho por onde o javali deve fugir; é uma estrofe rápida e galopante. Em seguida, o olhar para por um momento e repara no cenário por trás dessa caçada: vento no vale e o odor – mas o odor do quê? E é na estrofe final que entendemos que é o odor “do que quer viver”, assim, voltamos à caça e à velocidade com que a cena acontece; voltam os travessões e volta também a perseguição.

O sujeito à *escuta*, que observa a cena, vê o movimento do vento que sopra no momento em que a perseguição acontece, e vê também o odor “do que quer viver”. Mais uma vez temos a aguçada percepção sensorial do eu poético, cujo olhar vai além da cena descrita e passa a ver aquilo que ressoa na sua direção. Fica claro até aqui que *escutar*, no sentido que Nancy dá ao termo, é não apenas ouvir, mas *ver*, *sentir* o entorno; em outras palavras, um ser à escuta é um ser que ouve por inteiro – sente o entorno através dos próprios sentidos e esse entorno responde de volta, transmite imagens, sons e, no caso do poema acima, até cheiros. O

“odor do que [...] quer viver”, nos versos finais é *visto* pelo eu poético, mostrando o quanto esses sentidos se misturam em um ser que está à escuta.

A *escuta* também se dá na presentificação de uma lembrança passada. Vimos no poema “Acontecido”, do livro *Martelo* (1997, p. 20), que o mês de setembro traz uma lembrança para o eu poético; ele a revive no presente, descrevendo cada imagem que chega do passado. Aqui em *Desassombro*, a memória é trazida para o presente ao contar de maneira ficcional uma história de infância do escritor Thomas Mann, como nos fala o poema “Eram penhas entre águas enormes, dizia” (p. 51). A mãe de Thomas Mann, Júlia (brasileira), conta para os seus filhos, nascidos e criados na Alemanha, as lembranças que tem do Brasil:

Eram penhas entre águas enormes, dizia,
e os filhos ouviam, atentos.

Mas, como explicar aquelas pedras,
ainda hoje, na memória, prazer

e, a um só tempo, perigo,
o conforto e a vertigem?

Como fazê-los ver com palavras
o que vira com os olhos e,

não poderia dizer,
com o estômago,

com o tremor nas pernas
e o sentimento sublime da morte?

Os olhos de Thomas e Heinrich, porém,
brilhavam como se vissem,

como se ouvissem o que ela,
por pudor, não diria.

Os dois garotos não ouvem a história, a *escutam*: os olhos dos dois irmãos passam a ouvir aquilo que a mãe não diz e percebem o que está além da palavra e da história que está sendo contada. Ver e ouvir acabam se tornando a mesma coisa quando a mãe dos meninos tenta fazê-los **ver** com palavras, como se **ouvissem** até mesmo aquilo que ela não diria. E mesmo quando ela hesita, a atenção dos meninos mantém-se intacta:

Argumentava que, à época, era apenas
uma criança, que se recordava pouco.

Mas os dois meninos esperavam.
Seus olhos esperavam.

Era uma tolice, claro, mas
até seus cabelos pareciam atentos.

Tudo neles, enfim, brilhava
e assistia.

As lembranças passadas são agora desdobradas em uma série de imagens, misturando memórias; uma flor vermelha converte-se em um vestido vermelho e um dia passado na praia do Russel faz com que ela pense na felicidade e na beleza:

Dizia, então, do sabor da cana, seu sumo,
de uma flor sem nome, vermelha,

ou era um vestido vermelho,
de homens e mulheres pretos,

de haver passado pela porta de uma loja
em que se vendiam carnes secas.

Mas, frequentemente, apenas relembrava
o dia com a família à Praia do Russel.

Ela era uma menina e era bom correr
e cansar, como se girasse em torno do sol,

(o sol, como nunca mais)
à beira do mar e da felicidade,

à beira da beleza
como de um precipício.

A *escuta* não precisa ser mencionada pela mãe para acontecer – esse estado de ressonância atua na própria lembrança –, e são nessas reminiscências que Julia relaciona a felicidade com a beleza; esta, por sua vez, assemelha-se a um precipício. Há um lado obscuro que ressoa apenas no interior da pessoa e que não é dito em detalhes; esse lado, no entanto, reverbera na senhora Mann a partir do momento em que as lembranças são trazidas para o presente. Mais adiante, ao final do poema, outras questões aparecem para ela, mas, da mesma forma que nas lembranças anteriores, são apenas vislumbradas rapidamente no poema:

Sabia como era Deus, o desconforto
do vazio, o gosto adocicado da saudade.

Mas não diria. O silêncio diria?
E, era uma tolice, claro, mas

era como se os filhos entendessem, os olhos,
os cabelos, os dentes deles entendessem.

Deus, o vazio e a saudade ressoam apenas no interior da mãe de Thomas Mann, e é apenas o silêncio que pode dizer algo a respeito – ser captado pelos dois filhos que, diferente

de apenas ouvirem a história, a *escutam*. Por isso, embora pareça uma “tolice”, como diz o poema, os dois viam/escutavam o que esse silêncio transmitia, “os olhos,/ os cabelos, os dentes deles” entendiam.

Na seção seguinte, “Este Fruto”, o eu poético irá trabalhar mais diretamente com o mundo, observando não apenas objetos e acontecimentos mundanos, como vimos até o momento, mas acrescentando sentimento e reflexão em poemas que trabalham mais a temática amorosa.

Mas, antes de entrar na seção, um último poema (p. 54) parece servir de “prólogo”, e começa com um nome, Graça, que será recorrente em vários poemas da sua obra.

Graça, não houve esta gravura,
este baú,
este bordado

senão agora, quando teus olhos
se abrem àquele relevo,
ao detalhe dele,

senão no instante, este,
em que no ar não paira sequer a ponta
de um pensamento.

Essa recorrência do nome de uma mulher serve como um exemplo de aproximação da voz poética. Dar um nome a uma pessoa demonstra que essa voz poética não quer generalizar o tema de que está tratando e, portanto, não deseja tornar o poema impessoal; é Graça a mulher, e não uma figura feminina genérica, que inspirou a escrita do poema.

Formalmente temos um procedimento recorrente nos poemas de Eucanaã: a hesitação na hora de escolher as melhores palavras que, por sua vez, trarão a melhor imagem possível para se descrever um momento. O que é dito no primeiro verso, “não houve”, é ramificado em três palavras – gravura, baú, bordado – que, na segunda estrofe, se perdem em algo indefinido: os olhos da Graça se abrem “àquele relevo”, “ao detalhe dele”. A estrofe final continua e unifica esses questionamentos ao tentar definir o momento em que “não houve essa gravura, baú, bordado”. Esse instante é o silêncio, o momento em que, no ar, “não paira sequer a ponta de um pensamento”.

A seção “Este Fruto” inicia com um poema (p. 57) que descreve um “exercício da ternura exata e comum”, como nos diz um dos seus versos.

Enquanto descansa, dorme,
a mulher que amo, que me ama,
sigo neste exercício da ternura exata
e comum:

cuidar, de quando em quando,
que as treliças da janela
amenizem a manhã em sua rudeza de adaga,
ainda que doméstica lâmina,

e, assim, em volta da mulher que amo,
que me ama, vá o dia
como deve ser: o sol
necessário, um debrum.

A cena descrita, como um todo, é muito simples e carregada de lirismo. O homem ajeita as treliças para evitar que o brilho do sol atrapalhe o sono da sua mulher (Graça?). E esse ato de carinho é tratado com uma certa “técnica”; ou seja, há o subjetivo desse ato – ternura – mas é uma ternura exata, um procedimento feito com cuidado e de maneira pensada.

A manhã, “em sua rudeza de adaga”, torna-se, no poema de Eucanaã, uma “doméstica lâmina”. Nesse sentido, o paralelo com a poética de João Cabral de Melo Neto é inevitável; como disse Antonio Carlos Secchin no texto *O Sumo do Desassombro*, “A perfurante e agressiva faca de Cabral transmuda-se, em Eucanaã, numa “doméstica lâmina”, ou então dá-se como “tesoura”: um mundo recortado sem aspereza - mas não sem tensões” (SECCHIN, 2002, p. 273)

Ou seja, esse poema reflete o funcionamento da poética de Eucanaã Ferraz que, diferente de João Cabral, dá mais contornos e, portanto, menos aspereza ao poema. A luz que entra no quarto não deve iluminar tudo, clarificar todos os objetos e, assim, evidenciar tudo; mas sim tornar-se “luz íntima de quarto”, crepuscular, mesmo sendo uma manhã de sol forte. O sol aqui é “o sol necessário, um debrum”, não a luz solar cabralina.

Unido a essa questão, temos o objetivo principal desse exercício de ternura: evitar que essa luz forte impeça o sono da mulher amada. Podemos fazer aqui mais um paralelo: a luz em excesso no poema prejudica o lirismo e evita que abstrações sejam percebidas. Ao arrumar a cortina de tal forma que a luz não entre por completo no quarto, o eu poético não apenas cuida da sua mulher, mas pode, assim, contemplá-la, evitando que o poema se torne objetivo, mero exercício “em sua rudeza de adaga”. A luz de Eucanaã é terna e delicada – equilibra a tensão claro-escuro –, vê além daquilo que é apresentado aos seus olhos no momento em que diminui a luz em excesso que objetiva tudo.

No seu livro seguinte, *Rua do Mundo*, veremos que a luz age de maneira a catalisar a escrita poética, fazendo com que o sujeito dependa dela para poder contemplar melhor o seu entorno; além disso, é a partir da luz plena que a *escuta* pode acontecer, e condiciona o olhar do eu poético a entrar em ressonância com esse entorno.

A poesia de Eucanaã trabalha muito com imagens, mas é em *Desassombro* que esse trabalho é consolidado como parte intrínseca da sua poesia. E uma das maneiras como isso acontece está na noção de “desdobramento” de imagens a partir de um símile inicial, procedimento este que foi descrito por Benedito Nunes no livro *João Cabral: A Máquina do Poema* (2007); dessa forma, antes de retomar aos poemas de *Desassombro*, um breve resumo sobre a questão.

Benedito Nunes propõe o termo “desagregação da metáfora” para um processo recorrente na poesia cabralina em que uma metáfora é dissociada em vários símiles, ocorrendo assim um desdobramento de imagens a partir de um símile inicial. Para Nunes, duas transformações são necessárias para que essa desagregação aconteça: primeiramente, é preciso haver a transformação da experiência interior em experiência de linguagem, ou seja, destituir de emoção tudo aquilo que vem do interior, deixando apenas o produto residual dessa experiência (objeto), para, em seguida, reproduzir a imagem desse objeto; imagem esta que, por sua vez, se desdobrará em outras imagens.

O exemplo mais emblemático desse procedimento de desdobramento está no poema “O Cão sem Plumas” (1950), de livro homônimo. Nele, João Cabral busca uma série de imagens para descrever as paisagens e os homens da sua terra, e, ao fazer isso, as metáforas se desdobram, adicionando novas imagens. Essa espécie de busca do poeta por uma clareza naquilo que transmite torna o poema visual, como no exemplo abaixo:

Entre a paisagem
o rio fluía
como uma espada de líquido espesso.
Como um cão
humilde e espesso.

Entre a paisagem
(fluía)
de homens plantados na lama;
de casas de lama
plantadas em ilhas
coaguladas na lama;
paisagem de anfíbios
de lama e lama.
[...]

(MELO NETO, 2003, p. 108)

Em João Cabral, não existe apenas uma poesia voltada para o trabalho com as imagens, mas um “exercício poético” sobre a questão, quando o “eu” tenta descrever algo através de uma busca incessante pela imagem ideal; além do poema “O Cão sem Plumas”, citado acima, outro que realiza esse procedimento de maneira muito clara é “Imagens em

Castela”, do livro *Paisagens Com Figuras* (1955), em que há uma procura de imagens que melhor definem a paisagem de Castela. A palavra “meseta”, proveniente de mesa, é o símile principal e o que melhor define essa paisagem:

Se alguém procura a imagem
da paisagem de castela
procure no dicionário:
meseta provém de mesa.

É uma paisagem em largura,
de qualquer lado infinita.
é uma mesa sem nada
e horizontes de marinha

posta na sala deserta
de uma ampla casa vazia,
casa aberta e sem paredes,
rasa aos espaços do dia.

(MELO NETO, 2003, p. 149)

O restante do poema segue nessa descrição da paisagem a partir desse símile inicial *mesa*, desdobrando-se em uma série de imagens; essa teia de símiles pode ir até o infinito, criando, assim, imagens que se conectam uma na outra e estabelecem uma unidade descritiva.

Na poesia de Eucanaã Ferraz, esse processo de decomposição não é tão frequente quanto em João Cabral, mas ele perpassa muitos dos seus poemas e, em algumas vezes, escancara essa teia de símiles. No poema “Rosas miúdas: cores” (FERRAZ, 2002, p. 58), da seção “Este fruto”, o eu poético tenta descrever a respiração de uma mulher nua que está deitada sob um lençol e, para tanto, se utiliza de uma série de símiles até chegar à comparação mais próxima daquilo que deseja:

Rosas miúdas: cores
contra o azul.
Era tão somente
o lençol.
Mas que teu corpo nu,
estendido por sob,
supunha ser,
imagino assim,
a primavera.

É o que explicaria, talvez,
o modo ameno de os seios
e tudo o mais
respirarem como águas de um lago.
Águas meio animais:
mansos cães dormindo.
Ou: caminhando.
devagar,
por entre aléias.

Já no primeiro verso temos a primeira imagem: rosas miúdas, que se convertem logo em seguida no lençol que cobre o corpo da mulher, corpo este convertido, por sua vez, na primavera. Assim, já é possível perceber nessa primeira estrofe o processo de desdobramento de algumas imagens: elas vão se modificando a partir de constatações do eu poético.

Na segunda estrofe esse procedimento ganha ainda mais força. Os seios respiram como águas de um lago, “águas meio animais”; e aqui a imagem, antes focada na ideia de um lago, passa agora a ter vida, convertendo-se em cães que, primeiro, dormem mansamente, para, em seguida, caminharem, “devagar,/ por entre aléias”.

Não há nada que chame muito a atenção em termos formais, mas vale ressaltar os cortes entre os versos, que organizam as imagens que são colocadas diante do leitor. Esses cortes produzem um efeito de expectativa sobre qual a próxima imagem que será acrescida à essa rede que, verso a verso, vai se criando. Por exemplo entre o primeiro e segundo verso, que acrescentam à imagem de rosas e cores um fundo azul; dois versos depois a imagem se concentra em apenas uma: o lençol. Os quatro últimos versos da estrofe criam uma expectativa sobre a imagem que irá fechar esse trecho; o corpo nu, estendido por debaixo do lençol “supunha ser,/ imagino assim” (e finalmente temos o símile): “a primavera”. Na estrofe seguinte o encadeamento produzido pelos cortes continua, e em cada um dos versos temos uma nova imagem, cada uma delas interligada com a anterior e produzindo uma nova no verso seguinte.

A palavra como defeito, ao ser explorada de forma a criar imagens, pode transmitir melhor aquilo que o poeta deseja, e esse desdobramento de símiles mostra que essa procura se dá através de um série dessas imagens colocadas dentro de um mesmo poema. Em outras palavras, uma poesia mais imagética, acrescida de um trabalho com o desdobramento dessas imagens, serve como tentativa do eu poético de se expressar melhor sem, é claro, buscar a perfeição, visto que “o poema perfeito, por sê-lo, silenciaria” (p. 29).

Alguns poemas adiante (p. 64) temos mais um ótimo exemplo de como funciona a desagregação da metáfora na poesia de Eucanaã Ferraz. O poema inicia com a resposta do eu poético para uma dúvida que não aparece, mas que podemos inferir a partir dos dois primeiros versos:

Explico-te
o que é um eclipse:

Em seguida, essa voz lírica, em um esforço para tentar esclarecer o significado da palavra “eclipse”, começa a desprender da sua memória possíveis imagens que possam definir

melhor aquilo que ele quer dizer, e ao realizar isso, o primeiro símile desse desdobramento aparece, a palavra “navio”:

dois navios, maralto,
 miram-se no rosto

 um do outro, de um modo que
 já não sabem, ao certo, o que são:

Em seguida, para explicar o que podem ser esses navios, o símile inicial passa a ser decomposto em outros:

Se dois homens,
 duas mulheres,

 se dois sóis ou duas conchas
 que se abrissem

 para tecer com a saliva
 uma da outra

 a árvore rara do instante,
 que não vive mais que

 o tempo estreito de um laço
 perfeito entre dois

 touros ou duas flores,
 entre dois lugares

 retornados ao um.

Partindo do símile inicial, o “eu-lírico” dissocia essa imagem em outras, e essas novas imagens, por sua vez, fazem aparecer outras. Depois de reunir todas essas metáforas, o verso final as une como em um eclipse propriamente dito: um eclipse das imagens poéticas desdobradas ao longo dos versos. É como se todas essas metáforas, embora sejam de naturezas diferentes (navio, homem, concha, árvore, etc.), se interligassem umas nas outras como se fossem a mesma coisa – as mesmas ferramentas poéticas para se chegar a uma explicação ideal do que é um eclipse. Assim, o eclipse que acaba acontecendo entre as próprias imagens funciona como resposta para a pergunta que, supõem-se, foi feita antes do início do poema: o que é um eclipse?

Considero o poema acima um ótimo exemplo para se explicar não apenas o processo de desagregação da metáfora em Eucanaã Ferraz, mas também deixar claro que esse desdobramento conecta todos os versos na busca por uma imagem ideal. Benedito Nunes define muito bem esse procedimento comparando-o a um jarro de flores (NUNES, 2007, p.

42): as flores são as metáforas desdobradas e o jarro é essa unidade descritiva. Comparando com o poema de Eucanaã, esse eclipse configura justamente essa unidade onde, no final, todos os símiles, aparentemente diferentes entre si, são “retornados ao um”, como diz o último verso do poema.

Independente das imagens serem trabalhadas através desse “procedimento” de desdobramento, ou de apenas aparecerem nos poemas de maneira “independente” – sem essa ligação que busca uma imagem ideal – a poesia de Eucanaã é, de maneira geral, uma poesia plástica. Como iremos ver mais à frente, os seus livros seguintes, principalmente *Rua do Mundo* e *Cinemateca*, irão manter esse trabalho imagético, cada um à sua maneira, focando-se em outras temáticas e formas de apresentar essas imagens nos poemas.

Já se encaminhando para o final do livro temos na seção “Os Dias”, e um dos seus poemas chama a atenção por nos apresentar uma *escuta* que não precisa partir do próprio eu poético para acontecer, mas de uma outra pessoa que, através desse sujeito, encontra-se à escuta. O poema “Ali está ela, atenta, a leitora” (p. 87), funciona dessa forma, e nos mostra que o simples exercício de ler pode esconder muito mais do que podemos perceber:

Ali está ela, atenta.
 Mas, repara: lê
 como se levitasse.
 O escrito pouco importa.

É como se não lesse. Imagine:
 uma língua tão estrangeira

que ela não reconhecesse,
 não soubesse qual e,

serena, não dá por isso.
 Ou mais que:

não lê. Vê
 as páginas,

como se da janela
 a paisagem

e pousasse os olhos
 na orla das páginas

sem saber
 onde vão as palavras.

Frui, tão-só,
 a pele, o almíscar,

a árvore
 que o livro foi um dia.

A leitora não lê, ela “*vê*/ as páginas,/ como se da janela/ a paisagem” (itálico meu), em outras palavras, ela não lê, mas *escuta* as páginas – vai além do sentido que damos à leitura, e não percebe que se encontra nesse estado de pura ressonância com as páginas do livro; ela lê “como se levitasse”, e as páginas passam a ser janelas em que imagens/paisagens são contempladas. Ao *escutar*, a leitora vai além da palavra, não vê mais letras, mas a árvore que o papel do livro foi anteriormente.

E é interessante nos determos um pouco nessa ideia de que a página converte-se em uma paisagem, visto que a poesia de Eucanaã, de maneira geral, parece querer fazer o mesmo. Em vários dos seus poemas, deixamos de ler as palavras que compõem cada um dos versos e passamos a *ver* as imagens que são criadas; e aqui a metáfora utilizada na 6^a estrofe – a página de um livro que funciona como uma “paisagem” – funciona perfeitamente para explicar melhor esse aspecto. As duas últimas estrofes confirmam esse procedimento ao acrescentar mais três imagens daquilo que “frui” da *escuta*: a “pele”, o “almíscar” e a “árvore/ que o livro foi um dia” emanam dessa leitora.

Tratando dessa mesma ideia, acredito que valha a pena pular rapidamente para o poema “A Costureira” (2008, p. 34), do livro *Cinemateca*. Ao observar uma costureira trabalhar, a *escuta*, da mesma forma que no poema acima, se dá através de um outro olhar – um olhar que “ouve o tecido”:

Ela ouve o tecido, ela pausa
o ouvido, ela ouve com os olhos.
À fibra e ao feixe interroga

sobre o que se entrelaçara,
distinguindo a linha, o intervalo,
o vão, o entreato, atenta

para o que na fala geométrica
e repetida dos fios é um outro
vazio: o de antes da trama, ato

anterior ao enredo; óculos
postos para a escuta, a escuta
desfia-se no vento, o olho

flutua, folha, flor, agulha;
fecha os olhos; ouve
com as pontas dos dedos;

indaga do tecido o modo,
os limites, a função, a oficina,
a forma que ele quer ter,

a coisa, a casa que ele quer ser;
e costura como quem à mão
e à máquina descosturasse

o dicionário, rasgando em moles
móviles seus hábitos, o vinco
de sua farda.

A costureira do poema, mesmo inconscientemente, “pousa o ouvido” no tecido, “ouve com os olhos” e tem os “óculos postos para a escuta”. O trabalho acontece através de uma sinergia olhar/tato da costureira e o tecido, este, objeto ao qual a sua *escuta* se direciona e que se modifica.

É interessante notar que, ao *escutarem*, tanto a costureira quanto a leitora têm o seu ato retornado a um tempo anterior ao presente em que a cena é descrita. Se a leitora vai ao tempo em que o livro era uma árvore, a costureira, por sua vez, retorna ao momento de “antes da trama” (em um trocadilho com a palavra “trama”, significando a trama de fios e também a trama como história que é contada) e, como dizem os versos seguintes, ao “ato// anterior ao enredo”. Mais adiante, a *escuta* que a costureira realiza “desfia-se no vento” e costura como se a sua mão e a máquina “descosturasse// o dicionário”. Dessa forma, assim como uma lembrança passada pode ser trazida para o presente a partir da *escuta* (como vimos antes), uma *escuta* que acontece no momento presente pode fazer o contrário.

Voltando a *Desassombro*, temos, ao final do livro, poemas que voltam a falar de obras de arte e a descrevê-las a partir do mesmo olhar que, antes, via um javali fugindo de três cães (2002, p. 46) e percebia que o silêncio dentro do museu era “opaco” (p. 43). Agora, no poema “O modo como Goya” (p. 106), o eu poético vê os quadros de Goya, Miró e Matisse, e vai sobrepondo um ao outro, misturando as impressões que vai adquirindo ao longo da observação das obras.

Em uma determinada altura do poema, o olhar desse “eu” começa a perceber outras imagens além daquelas que ele descreve em versos anteriores. Se antes tínhamos o touro em Goya, a estrela em Miró, e a forma como ambos trabalham com luz e sombra nas suas obras, agora o olhar vai além, “ousa e adivinha” outras imagens:

O jeito como o olho avança
contra a tela, ousa e adivinha

outros touros, outros reis,
 nenhuns, outras

Espanhas, as mesmas, porém
de espadas e palavras limpas.

Observa a manobra,
a maneira Goya-Miró

de *traer* o olho de sobreaviso,
desembainhado.

O eu poético à *escuta* entra quase em uma espécie de transe, vê aquilo que não acontece na cena, adivinhando outros tempos que não aquele do quadro (o mesmo que acontece com a costureira e a leitora). Formalmente, ressalto a diferença na sonoridade entre a 2ª e 3ª estrofes; na 2ª, as vogais “o” e “u” dão lugar, na 3ª estrofe, a vogais mais abertas “e” e “a”, que se mesclam, conseqüentemente, em palavras de sonoridade semelhante: “Espanhas”, “espadas” e “palavras”.

Nos versos em seguida, os olhos passam, como que por acidente, para um quadro de Matisse; a *escuta* muda de tom, e é contagiada pela vivacidade e movimento das imagens que o pintor francês coloca nos seus quadros. Destaque para a sonoridade das palavras “tolice” e “partisse”, que parecem manter o nome de Matisse sempre retomado no poema:

Mas, menos se espera:
Matisse.

Diz: *pedir à flor que fique?*
ao vento, ao tempo – touro

dos touros – que
pare? Tolicie.

Põe-se a pintar
a juventude

da primavera
que jamais partisse.

A *escuta* em *Desassombro* é marcante. Vimos anteriormente que tanto a tensão claro-escuro quanto a lembrança aparecem como formas de “catalisar” a ressonância que o eu poético pode ter com o seu entorno. E, sem esses “mediadores”, o olhar recai diretamente sobre aquilo que vê e percebe ser digno de um poema – uma mulher que lê, as pinturas de Goya, Miró e Matisse, o quadro de um javali que foge de cães, e os sons, cheiros e imagens de uma caminhada por um museu. Tudo passa a ser valorizado por esse olhar que *escuta* o que há além da imagem e transforma a “descoberta” em palavra poética, mostrando que o eu poético, diferente de *Livro Primeiro* e *Martelo*, encontra-se mais atento àquilo que não é dito e visto.

Pode parecer estranho, mas deixei para falar do título do livro, *Desassombro*, apenas no final do estudo do livro. Isso se explica por um motivo muito simples: como deve ter ficado claro, o livro oscila (e equilibra) a vontade de falar claro – as inúmeras luzes que

incidem sobre os objetos e o entorno do eu poético – e de notar o contraste que esse claro produz, valorizando também a escuridão.

Célia Pedrosa define bem essa relação ao esmiuçar a palavra *desassombro*:

[...] a palavra desassombro, embora signifique destemor, serenidade e desanuviamento, associados a clareza e iluminação, o faz através da força semântica e sonora de radicais ligados a sombra e assombro, que entram em jogo de ressonância, entretecem sugestões de obscuridade, perturbação e enigma, e praticamente anulam o valor do prefixo que deveria esvaziar-lhes o sentido, mas acaba ao contrário por parecer neles se diluir. (PEDROSA, 2005, p. 88)

Assim, é através do jogo claro-escuro que *Desassombro* é feito; o eu poético vê o mundo à sua volta através da luz que recai sobre objetos, paisagens, rostos, lembranças etc, e, a partir dela, equilibra aquilo que sente com aquilo que deseja dizer. Em outras palavras, essa luz que ilumina, mas que também denuncia o escuro, serve como um filtro que condiciona a sua poética.

Rua do Mundo, seu livro seguinte, vê na cidade um apoio fundamental para a expressão desse sujeito poético; o exterior de casas e ruas se une ao interior do “eu” que deseja se expressar. É como se a relação claro-escuro se mantivesse mas com outro tipo de trabalho poético: a geometria pensada da cidade, e os contornos claros e definidos da construção, entram em tensão com o afetivo e o lírico da expressão interior de um “eu” que busca se aperceber dos seus desejos na busca por um sentido. E o que sobressai ao final é uma poesia que, mesmo em momentos mais obscuros e de melancolia, almeja a claridade, desequilibrando, portanto, a tensão estabelecida em *Desassombro*.

1.4 Rua do Mundo: a luz plena de um raio

“Uma claridade perpassa os poemas. Mesmo na sombra, na tristeza e na morte, é possível sentir a luz do dia, das formas, dos afetos, o clarão repentino dos desejos.” (*Rua do Mundo*, 2004)

Armando Gens, no artigo “Poesia, Formas e Planos em Rua do Mundo, de Eucanaã Ferraz” (2008), compara o desenho da capa do livro com o “projeto poético” de Eucanaã Ferraz, a saber, “as tensões entre planos, linhas, formas, volumes e cores em estruturas concretas” (p. 1): é exatamente esse jogo de formas concretas que encontramos na obra *Rua do Mundo* (2004), quarto livro de Eucanaã Ferraz.

Diferente dos seus livros anteriores, *Rua do Mundo* se liga à ideia de construção, e é a cidade que surge como um aparato de suporte para a escrita dos poemas, como nos diz Viviana Bosi no texto “Como se a casca da água, a canção” (2008):

O “desassombro” de seu livro anterior, firma-se aqui como aspiração de clareza que une construção e alumbramento, aproximando o fazer de uma espécie de brotar que confere ao texto uma constante leveza. A matéria é transfigurada pela imaginação até alcançar a ausência das cidades invisíveis – no entanto visíveis na criação poética. (BOSI, 2008, p. 329)

A cidade é, portanto, um símbolo que representa a ideia de construção na busca pela clareza; uma cidade e seus prédios, casas (esta terá presença marcante ao longo de todo o livro) ruas, etc, cada qual com a sua geometria planejada. Mas, como já deve ter ficado claro, a poesia de Eucanaã nunca se apega diretamente à ideia de concretude e objetividade, mas as utiliza aqui como suporte ao seu projeto poético: equilibrar, sempre, sentimento e o trabalho com a palavra. Em outras palavras, o sujeito poético em *Rua do Mundo* busca sempre aparar as arestas que a concretude pode trazer ao poema.

Como disse Manuel da Costa Pinto no texto “Harmonias Geométricas de um Parangolé Poético” (2004): “a paisagem urbana é simultaneamente tema e metáfora: a atenção obsessiva ao mundo objetivo como modo de disciplinar a expressão, sem contudo deixar de expressar conteúdos que estão para além daquilo que é descrito”.

Assim, acredito que a *suavidade*, ou melhor, a *vontade de suavizar*, seja o objetivo principal no projeto poético deste; e Viviane Bosi relaciona essa ideia ao já conhecido trabalho entre o claro e o escuro da poesia de Eucanaã Ferraz:

[...] constroem-se suas imagens visuais em que cortes de tesoura nítida se contrapõem a delicados desenhos de ‘debrum’, tecidos ambos do contraste de claridade e sombra, tentando combinar construtivismo e suavidade, fria lucidez e terna beleza, de onde, nos poemas mais intensamente resolvidos, conseguem irromper imprevistos também o medo e a dúvida: ‘quanto de erro é acerto na fórmula de fingirmos?’ (BOSI, 2008, p. 331)

Quanto aos aspectos formais de *Rua do Mundo*, é interessante mencionar dois comentários feitos pelo professor Bernardo Nascimento de Amorim. O primeiro deles diz respeito ao fato dos títulos dos poemas estarem depois de cada poema, ao pé da página, o que, para Amorim, apresenta

a concepção de que o título, embora possa ter algum caráter de síntese do que diz o poema, não comporta uma significação que seja a origem da composição, a sua ideia motriz, a presidir todo o processo de escrita e de leitura. No canto inferior da página, tem-se, em negrito, uma expressão, um nome próprio, uma palavra, que mais acrescentam um elemento ao texto do que encerram o seu sentido. (AMORIM, 2005, p. 180)

Podemos nos lembrar que em *Desassombro* não havia sequer título em nenhum dos poemas; agora, em *Rua do Mundo*, esse título que acrescenta “um elemento ao texto” como disse Amorim, não busca “resumir” o poema ou colocar um nome que diga o que o poema representa. Nesse sentido, se pensarmos não apenas em *Rua do Mundo* e *Desassombro*, os livros seguintes de Eucanaã possuem títulos muito simples e, em boa parte das vezes, contendo apenas uma palavra, como que colocada no poema apenas para a organização e identificação dentro do livro.

O segundo apontamento feito por Amorim, e que diz respeito ao apego formal encontrado em *Rua do Mundo*, está na configuração das estrofes dos poemas, sempre em dísticos, tercetos e quartetos, à exceção de dois poemas, um quinteto e outro em sextilhas, o que, para o professor, deve ser tomado como “o sinal de uma vontade de ordenação do mundo, das ideias, dos sentidos, vontade que permanece, que insiste, mesmo diante da consciência de que toda ordenação é frágil” (p. 180).

Com relação a esse segundo apontamento, acredito que, embora haja sim uma vontade de ordenação de mundo em *Rua do Mundo*, a organização das estrofes pouco diz sobre essa espécie de projeto, visto que nos seus livros anteriores *Martelo* e *Desassombro* e, embora em menor escala, no seu livro de estreia *Livro Primeiro*, esse tipo de “constância” na organização estrófica já acontecia. Se há uma vontade de ordenação acredito que esteja na organização interna do poema, ou seja, na estruturação de um raciocínio, um pensamento ou na maneira de se descrever uma imagem, uma cena.

Assim, a “vontade de ordenação” está na maneira como ocorre a interação sujeito-mundo, ou melhor, sujeito-entorno, visto que a relação que o eu poético de Eucanaã estabelece com o exterior nunca transpassa a barreira do seu “mundo conhecido” (ou reconhecido, se pensarmos na ideia de reflexo e interação). Nesse sentido, o título *Rua do Mundo* é perfeito para demonstrar essa sinergia entre o eu poético e aquilo que está à sua volta; o mundo aqui é uma *rua*, mas uma rua que é um *mundo*, o entorno conhecido desse “eu”, e que este reconhece como *seu* mundo, carregado de valores, sentimentos e imagens.

Essa relação, aliada ao trabalho de ordenação do mundo na busca pela clareza, faz com que o sujeito olhe o seu entorno e internalize esse olhar para, em seguida, transpô-lo para o poema. Francisco Bosco, no artigo “Parangolé de Eucanaã Ferraz”, define bem *Rua do Mundo* ao enfatizar o equilíbrio que os poemas do livro têm entre o caráter construtivo e a sua força lírica, colocando o sol dos poemas de Eucanaã – a noção de clareza construtiva – como um “sol doce” e, assim como Célia Pedrosa, mencionando João Cabral e Manuel Bandeira como pontos de tensão:

Assim, se é bem verdade que Eucanaã soube assimilar de Cabral seu princípio construtivo, a exatidão de sua sintaxe, sua economia de meios, é também verdade, de saída, que contrapôs a cada um desses traços uma boa dose de Bandeira e do lirismo da poesia portuguesa. Clareza e clareza, sim (quase sempre), mas no lugar do sol áspero de Cabral, o sol doce de um Eugênio de Andrade. Racionalidade, sim, pegar, às vezes, o real com unhas e dentes, investi-lo de significação, mas, no lugar da masculinidade do pernambucano João, a delicadeza do também pernambucano Bandeira. (BOSCO, 2005)

Juntamente a essas questões levantadas, há em *Rua do Mundo* um desejo por afeto, mas esse desejo é condicionado pela luz, entendida aqui como uma luz que edifica e constrói os versos. Para José Castelo, no artigo “A Força Lírica do Cotidiano” (2004), há três temas no livro condicionados a essa luz: amor, medo e o impossível que, para Castelo, funcionam “não como peças mal disfarçadas de confissão, ou por penúria intelectual, mas como focos luminosos a orientar uma nova poética”.

Assim, em *Rua do Mundo* a questão do claro e escuro ganha contornos interessantes. Por se tratar de um livro que anseia pela clareza, a luz aqui não é apenas importante como em *Desassombro*, mas *necessária* para o fazer poético, condicionando a troca de afetos. Isso fica claro no poema “O Triste” (p. 27). A luz aqui, por ser um fio de luz fugaz, não permite ao sujeito poético “chorar longamente”:

Guardou esta manhã
para chorar longamente,
o que não fazia há muito.

Não porque setembro,
não por um fato específico,
um isto que fosse. Ou,

de tão antigo, seria um motivo que
não recordava e agora o hálito de seu abraço
frio e sem rosto?

Guardou, para tal manhã,
olhos e boca. Mas o rápido,
repentino sumo de uma luz

pelas frestas veio dar nos livros,
o telefone, crianças lá fora, jornais
e talvez, e ainda.

Manhã tão breve.
quem sabe, depois, outubro.
hoje, não houve tempo.

Da mesma forma que em *Desassombro*, quando um “fio de luz” servia como um catalisador para olhar o entorno, aqui o rápido sumo de uma luz, embora ilumine o telefone, livros e crianças que brincam, não catalisa a catarse no eu poético.

A luz aqui é como se fosse a condição para *escutar*; sem ela, não há a possibilidade de “chorar longamente” e o poema acaba ficando hesitante (“E talvez, e ainda.”) e terminando resignado (“Quem sabe, depois, outubro. Hoje, não houve tempo.”).

Mas, a partir do momento em que a claridade recai sobre o entorno do eu poético, a *escuta* acontece, provocando nesse sujeito um “desejo absurdo de nenhum sofrer”, como acontece no poema “Sentimento Leste” (p. 35):

Na feira, pela manhã,
mesmo o cheiro tem sintaxe, peso.
Próximas e distantes a Manchúria,

a Mongólia. Tão branda luz sobre tangerinas
e verduras levanta em mim o desejo de viver
e viver alegrias, desejo absurdo de nenhum sofrer.

Nessa manhã, “mesmo o cheiro tem sintaxe, peso”, o que já indica que o eu poético encontra-se atento ao seu entorno; mas quando uma branda luz cai sobre tangerinas, esse estado de *quase-escuta* se expande, causando um desejo de nenhum sofrer; mesmo que esse desejo seja absurdo, ele acontece, e faz *sentido* no momento. É a busca pelo sentido, seja ela consciente ou não, que provoca esse estado de ressonância com o entorno, com o mundo.

Diferente do poema anterior, em que o “rápido repentino sumo de uma luz” não foi suficiente para fazer esse eu poético sentir – e, conseqüentemente, buscar o *sentido* – agora uma luz branda foi o bastante para provocar uma escuta em “tonalidade ontológica” (NANCY, 2013, p. 162), como diz Nancy, nesse “desejo absurdo de nenhum sofrer” (FERRAZ, 2004, p. 35) por parte do “eu”.

Nesse sentido, passemos para o poema “Lança” (p. 63), que trabalha diretamente com a ideia de claridade, fazendo dele um dos símbolos dessa busca pela luz plena de *Rua do Mundo*.

Para o arco de
uma penha.

Para o alto fulgor de um relógio
agarrado ao meio-dia.

Para o topo de um edifício que,
de tão extremo,

farol aceso ao sol
ele seria.

“Lança” parece ser um “poema ideal” para esse sujeito poético por estar, verso a verso, aspirando ao claro, à proximidade com a luz do sol. Seria “a palavra mais desejada”, que gravita próxima ao sol, como anseia o poema “Caça” (p. 43), visto anteriormente.

É interessante perceber que, nesse trabalho com imagens de “Lança”, metáforas são desagregadas, lembrando muito João Cabral. Essa comparação se reforça pelo fato das imagens criadas no poema remeterem todas à luminosidade, na busca pela palavra mais desejada. E se relemos as quatro estrofes do poema, a palavra “para” inicia os três primeiros e, em cada um deles, nos direciona a uma imagem que tenta explicar esse “lançamento para o alto”. Destaco aqui a beleza da imagem criada na segunda estrofe, onde o sentido do lançamento aponta para “o alto fulgor de um relógio agarrado ao meio-dia”. Depois dessas três imagens desdobradas em cada uma das estrofes, é na última que teremos a imagem final: “farol aceso ao sol ele seria”.

No poema “Carícia” (FERRAZ, 2004, p. 91), é a partir do movimento de uma carícia que imagens são produzidas.

Demore-se no carinho,
de modo que no rosto do outro
vá a mão como se não fora
voltar. Repita,

demorando-se mais,
de modo que a mão descanse
naquele rosto, como se,
e se esqueça de que.

Repita, demore-se no carinho
como se a mão desse adeus,
agarrada ao rosto que se vai.
Outra vez: repita,

demorando-se mais
e mais, como se a mão bebesse
daquele rosto para, saciada, dormir
ali mesmo, ao pé da fonte.

Há uma repetição de várias palavras (“demore-se”, “demorando-se”, “repita”, “de modo que”, “como se”), e que refletem a repetição do próprio gesto carinhoso, reiterado em cada estrofe pelo eu poético.

Na segunda estrofe ocorre um procedimento muito comum à poética de Eucanaã e que já foi mencionado anteriormente: a hesitação diante de um acontecimento, ocasionando alguns cortes abruptos em um ou outro verso (“de modo que a mão descanse/ naquele rosto, como se,/ e se esqueça de que.”), revelando um intercâmbio entre a palavra e o sentimento, como se a hesitação da mão que toca o rosto da pessoa amada fosse também uma hesitação da palavra poética.

Essa hesitação aparece de maneira mais clara no poema “Extremo” (p. 87), em que um rompimento amoroso causa também rompimento na maneira de expressão do eu poético, que tenta, quase que perplexo pelo acontecimento, achar as melhores palavras para tentar entender a situação:

Rompeste do amor
o ramo
com a facilidade que

e, quanto a mim, não pude
a brevidade, o vento, o susto,
a dúvida,

nenhum espanto no teu gesto reto e sem olhos
frente às palavras que te trazia
quando,

apodrecem ao pé de mim
faz frio, são horas, o chão
coalhado de insetos, versos,

o amor, o ramo,
teus dedos nenhuns,
é tarde, abertos

e vazios, até mais ver,
uma nuvem, um nó,
e cai.

A hesitação em se expressar revela o quanto a palavra poética está intimamente ligada à expressão dos sentimentos do eu poético, como em “frente às palavras que te trazia/ quando, // apodrecem ao pé de mim/ faz frio [...]”, mostrando que o eu poético hesita ao tentar descrever o momento em que iria falar algo a essa outra pessoa – as palavras logo apodrecem e não são pronunciadas. Nas duas estrofes finais esses momentos de hesitação são ainda mais constantes, restando ao eu poético apenas descrever imagens fugazes (“o amor/ o ramo”, “uma nuvem, um nó”) que ficam no ar, como se fossem lembranças que logo desaparecem da memória.

O ramo que rompe, já no primeiro verso, vem do amor (e temos, duas vezes no poema, o anagrama entre “ramo” e “amor”), e depois dessa série de hesitações do eu poético, esse ramo finalmente cai no verso final.

Voltando a falar mais diretamente sobre a *escuta*, além dela ser condicionada pela luz, como vimos em *Desassombro* e nos poemas de *Rua do Mundo* estudados logo acima, a ressonância com o entorno pode estar refletida na correspondência entre som e sentido de que fala a professora Rosa Maria Martelo no prefácio à edição portuguesa de *Rua do Mundo*:

Na poesia de Eucanaã Ferraz, a cadeia significante adquire uma presença muito forte, de tal maneira que o sentido nunca se separa da evidenciação de uma linha de som cujo encadeamento, de tão nítido, parece gerar uma espécie de sintaxe audível. (MARTELO, 2007)

Nesse sentido, a poética de Eucanaã Ferraz iria contra a “maré modernista” – que “impôs o desequilíbrio entre a cadeia significante e ‘a profundidade espiritual do significado’ ao unir, através da ideia de “presentificação” do mundo, a cadeia significante e sentido. Assim, é quando som e sentido se unem, gerando uma “sintaxe audível”, que, acredito, o eu poético se abre à *escuta*.

No poema “Fim de Semana” (p. 45), por exemplo, lembranças da infância são trazidas para o presente a partir de sons e imagens, e à medida que lemos os versos, vamos nos transportando do passado para o presente do eu poético:

Pode ver as montanhas
enquanto a água cai sobre a sua cabeça.

Pode ouvir o silêncio que entra
com a noite que entra

feito um lagarto logo
encurralado na varanda.

Pode ver as montanhas
enquanto ensaboa os cabelos

e ver o sol que sobe
com a voz do pai, da mãe

e as memórias destas mesmas vozes
à beira de uma infância nem perto,

nem longe. Pode ver a si mesmo
quando era outro, há duas semanas,

há dois anos, um milênio quase, atrás
e ao pé da mesma paisagem.

Ao ver as montanhas e ao ouvir o silêncio, o sujeito entra em um estado de ressonância com o seu entorno, fazendo com que memórias do passado retornem para o presente. O sol aparece por detrás das mesmas montanhas, sons de vozes são ouvidos e despertam a “memória dessas mesmas vozes”; ou seja, é ao escutar essas vozes do passado que as memórias surgem no presente. Em outras palavras, e lembrando daquilo que Rosa Martelo disse, o som ouvido, bem como aquilo que ele vê, traz consigo um significado (sentido), presentificando aquilo que é dito. Mais uma vez temos aqui a mistura de sentidos que esse eu poético vivencia: ele vê, ouve, e presentifica lembranças passadas ao *escutar* o seu entorno.

Os *enjambements* entre os versos e as estrofes ajudam nessa relação som-sentido, como na segunda estrofe, quando o eu poético “pode ouvir o silêncio que entra” para, no verso seguinte acrescentar “com a noite que entra”. Embora a noite entre acompanhada do silêncio, o corte entre os versos cria uma separação não apenas entre os versos, mas também de significado: a forma como o silêncio entra é diferente da noite, aquela é uma forma física (pode-se perceber o silêncio que chega, por mais que não haja som), e esta é uma expressão popular. Já a noite não entra de fato. O ser à escuta não diferencia essas duas instâncias, atestando apenas que o silêncio entra juntamente com a noite – são duas coisas iguais.

Esse som *ouvido* nada mais é que o som do silêncio, mas é um silêncio que ecoa, conecta esse sujeito através da lembrança; juntamente a isso, temos o *olhar* para as montanhas, dessa forma, som e imagem se unem em um todo, ressoando no eu poético à *escuta*. E isso não poderia ser diferente: como disse anteriormente, na poesia de Eucanaã a *escuta* acontece quando ver e ouvir – e também, no caso, passado e presente – tornam-se uma coisa só.

Mas nada como o poema “Relevo” (p. 95), que nos transporta para uma atmosfera de plena *escuta*; sons, imagens e cores se misturam em um todo a partir de vislumbres que o sujeito experimenta, tudo na busca pelo sentido:

Da janela, impossível distinguir o vestido
apressado, adeus na louça improvável, azul
dos paralelepípedos, menos ainda o passo,

tac-tac à borda esquerda do rio,
também ele tingido pela hora,
e a ponte, a torre, as árvores.

Nada contesta a monocromia da tarde
(exceto a tristeza que sinto,
traço negro, nota pouco extensa

e, de resto, inteiramente dispensável,
à margem desta tarde,
tarde demais).

O eu poético, olhando pela janela, tem a visão limitada, e passa a recorrer a outros sentidos, misturando-os com a sua visão. A *escuta* aqui busca pela imagem que descreva da melhor forma aquilo que ele está vendo (ou está querendo ver). O vestido da mulher, bem como o seu passo, é impossível de distinguir, tudo que ele vê é o azul dos paralelepípedos e ouve o “tac-tac” dos seus sapatos; a cena *escutada* se completa com a vista da ponte, da torre e das árvores.

O som dos passos é um som “tingido pela hora” como nos diz um dos versos, reafirmando, assim, que som, cores e imagens são a mesma coisa para quem não apenas vê ou ouve o seu entorno, mas o *escuta*.

Os parênteses aparecem para separar o momento de *escuta* com aquele em que o eu poético fala diretamente no poema – como se estivesse saindo de um estado de ressonância com o que vê/ouve e voltando a falar sobre o que sente. O poema poderia terminar com o verso “Nada contesta a monocromia da tarde”, mas o eu poético, como que impelido a pronunciar sua voz de maneira direta no poema, coloca nos versos finais aquilo que ele sente. Há, no entanto, resquícios da *escuta* naquilo que ele afirma: a tristeza sentida não é apenas um sentimento, mas uma cor negra e uma nota musical de pouca duração, que acaba não perdurando tempo suficiente, mostrando que o eu poético ainda percebe as cores e sons daquele momento.

O sujeito à *escuta* cria uma paisagem de sons e imagens, tentando buscar um sentido para si próprio através desse exercício de *escuta*; como foi possível perceber, tudo o que ele tirou desse exercício foi a percepção da sua própria tristeza, esta, colocada ainda como algo

dispensável se comparado à tarde que “acontecía” à sua volta. A “sintaxe audível” que Rosa Martelo menciona a respeito da poesia de Eucanaã Ferraz é justamente aquilo que foi percebido do entorno através da *escuta* e que, ao final do poema, aparece refletido no próprio eu poético no trecho entre parêntesis. Assim, a sintaxe *audível* – possibilitada pelo *escutar* do entorno – é convertida em palavra através do poema.

Saindo da discussão sobre a *escuta*, mencionei no início dessa parte sobre *Rua do Mundo* o quanto a cidade faz um papel de apoio para a expressão do eu poético, por isso, decidi separar a seguir os poemas que mais refletem essa tensão, produtiva, que advém da relação entre eu poético e cidade, ou, como disse anteriormente, eu poético-entorno e da rua como seu mundo.

Dessa forma, considero o poema “Preciso” (p. 73) uma ponte entre um eu afetivo e um sujeito que passa a ver na cidade um instrumento para a sua poética.

Meu esforço para que os dias
tenham vinte e quatro horas, ossos,
o sol, a noite, para que as ruas, praças
e túneis estejam nos seus lugares.

Meu esforço para que a voz se mova
na fibra exata, para que a cidade,
cada dedo de sua álgebra, não desabe,
para que fábulas, risos e palavras

estejam no ponto certo, assim como
as pedras, prédios e montanhas
que mantenho quietos a custo.
Amor a quanto obriga.

Meu esforço, faina de todo dia,
para que disso tudo ele nada perceba.
E ele nada percebe. Chove,
e só eu sei.

No poema, “fábulas, risos e palavras” devem estar no ponto certo da mesma forma que “pedras, prédios e montanhas”; ou seja, a mistura sujeito-cidade deve estar bem dosada, para que, assim, a voz desse “eu” esteja em sintonia com o seu entorno; todo esse trabalho poético tem, por fim, o objetivo de fazer com o que amor nada perceba dessa tensão. Bernardo Amorim fala dessa sintonia ao tratar do poema acima: “O desejo de alcançar a precisão tende a manifestar-se como experiência de vida, de modo geral, e como desejo do poeta ao lidar com o seu próprio fazer, de modo particular, estando as duas coisas interligadas” (AMORIM, 2005, p. 181).

A experiência de vida – o entorno de que falo – deve estar em precisão com o fazer lírico para que, assim, chova, e só esse eu poético saiba do fato, como fala o poema.

Temos assim uma relação que requer um certo esforço por parte do eu poético para manter tudo em sinergia, e é suavizando as arestas do concreto que esse sujeito irá encontrar o seu ideal poético. No poema, a cidade atua como um pano de fundo para a expressão poética, mas um fundo ativo: ela é necessária para essa expressão mas, ao mesmo, tempo, deve ser ocultada ou, pelo menos, ser suavizada perante o amor.

A cidade chega até a deixar uma “resina translúcida e viscosa” na boca desse “eu”, que pronuncia a palavra “Leblon”, como vemos no poema “Sul” (p. 51):

Deixo que o táxi me leve. Mais que o lugar,
deixo que o som me leve,

bom de ouvir e dizer: Leblon.
A primeira sílaba se eleva, anel breve,

e desaparece
logo que a outra em onda lenta e dilatada se desabotoa.

A resina translúcida e viscosa
do que nelas é água e sal fica na boca.

Esse poema nos apresenta uma mistura perfeita da maneira com que Eucanaã trabalha com a relação palavra-som-imagem (que vimos nos poemas “Fim de Semana”, p. 45, e “Relevo”, p. 95), deixando o leitor ser levado pelo táxi até um lugar que se converte em lugar-som, e somos levados por essa mudança, tudo isso apenas na primeira estrofe. Em seguida, a voz poética interrompe a corrida de táxi ao perceber, quase que de maneira lúdica, o quanto é bom pronunciar a palavra Leblon, cuja primeira sílaba se eleva – e aqui temos a imagem para essa elevação: “anel breve” – e logo desaparece, pois a segunda sílaba, “blon”, chega, e como uma “onda lenta e dilatada se desabotoa”, em mais uma bela imagem que aparece como apoio para melhor explicar o efeito que a sílaba provoca.

O som da palavra Leblon aparece também ecoando em palavras como “som” e “bom”; além disso, a primeira sílaba, “Le”, tem nas palavras “leve” (que aparece nos dois primeiros versos) um apoio para se elevar antes de cair na forma de uma onda. E o que resta ao final (da pronúncia da palavra, bem como do poema) é uma resina translúcida e viscosa, o som convertido em matéria.

No poema “Passe” (FERRAZ, 2004, p. 61), a palavra é também manejada, atuando de forma ativa dentro do poema.

O verbo cisnir, intransitivo,
assinale o modo como,
entre rodas e transeuntes,

no trânsito
(repentinamente transmutado em águas,
lama e restos

que se desviam num aluvião sem nexo
a fim de que o rapaz passe), o rapaz
cisne.

Aqui, é o verbo “cisinir”, neologismo utilizado pelo autor, que se modifica, transformando-se no substantivo “cisne”, sem perder, no entanto, sua condição de verbo, criando assim um bela imagem através desse manejo com a palavra. A cidade, mostrada aqui como espaço caótico e indiferente ao rapaz (que) cisne, transforma-se em “água, lama e restos” que se abrem, afim de que esse rapaz passe.

No poema, o verbo “cisinir” é intransitivo, e entra em choque com o “trânsito” da cidade: o que parece em trânsito é, na verdade, a parte intransitiva do poema (a cidade “entre rodas e transeuntes”), e o verbo “cisinir”, intransitivo, é o que flui e transita, é o que “cisne”. E lembro aqui do poema “Neologismo”, de Manuel Bandeira (1986, p. 281), em que a voz poética diz inventar palavras para, assim, traduzir “a ternura mais funda”; e o neologismo que Bandeira cria é o verbo “teadorar”, que, da mesma forma que o verbo “cisinir”, de Eucanaã, é intransitivo, e pode ser flexionado em “Teadoro, Teodora”, como diz o último verso.

Para finalizar essa parte sobre *Rua do Mundo* passo para a parte mais “concreta” dos poemas que tratam, por exemplo, da igreja modernista projetada por Le Corbusier, no poema “Ronchamp” (p. 99): “No cume da colina,/ como se à mesa da santa ceia:/ capela-carapaça.// Capela-caranguejo?”; até com o aspecto “casa” que atribui à sepulturas, no poema “Das Covas” (p. 115): “são o vernáculo mais sofisticado:/ morador e habitação/ um só metro”, mostrando que o trabalho com imagens que remetem à ideia de casa/moradia pode abarcar qualquer tipo de material concreto: igreja, roupas, covas, etc.

Em “Uma coisa casa” (p. 122), poema que fecha o livro, unem-se casa-vestuário-dança. O poema é claramente baseado no “parangolé” do artista Hélio Oiticica, tipo de vestimenta criada a partir de capas feitas de panos coloridos e que tem suas cores e desenhos revelados quando a pessoa se movimenta:

A cor ganha um dinamismo no espaço através da associação com a dança e a música. A obra só existe plenamente, portanto, quando da participação corporal: a estrutura depende da ação. A cor assume, desse modo, um caráter literal de vivência, reunindo sensação visual, tátil e rítmica. O participante vira obra ao vesti-lo, ultrapassando a distância entre eles, superando o próprio conceito de arte. (CAVALCANTI, 2002)

O poema é dividido em três partes. A primeira delas assemelha-se a uma dança, e que Armando Gens definiu como “giros semânticos” (GENS, 2008, p. 4) que conferem movimento ao poema, e mantém a associação da casa como algo a ser fabricado para ser levado no corpo. As três primeiras estrofes já iniciam com diversos trocadilhos com a letra “é” até chegar à palavra “parangolé”:

1

No início
era apenas
lé com lé,

cré com cré
e variações
disso.

Depois, fez-se o Hélio.
E hélio,
seu Parangolé.

A brincadeira com a palavra Hélio, simbolizando tanto o artista, Hélio Oiticica, quanto uma referência ao Sol da mitologia grega, dá um tom lúdico ao poema, que continua, e passa a fazer perguntas sobre qual seria o lugar/casa do parangolé:

[...]

se o chalé
é a casa
do barão do café,

o Parangolé
será o palácio
da ralé;

se os bichos
se refugiaram na arca
de Noé,

as bichas estarão
felizes no arco
do parangolé;

Todas as estrofes terminam com a letra “é”, “conquistando intensa força fônica construída pelo eco do fonema /é/ como uma forma de insistente afirmação: é”, como disse Armando Gens (p. 4), e culmina na última estrofe da primeira parte do poema:

mas eu vos digo,
em verdade, que
o parangolé é a casa do é.

O parangolé é, por si só, o “é”, ele é a arte por si só; como mencionei acima, o participante vira obra ao vesti-lo. E a segunda parte do poema nos mostra com mais detalhes como funciona essa “casa-corpo”:

2

O que no parangolé é ovo:
casa mais que nenhuma outra
casa, a mais inteira,

sem porta e sem tranca.
Casa antes da casa:
Parthenon, barraco.

O que no parangolé é ostra:
o estranho, o compacto.
Chão, teto, dobradiça: é tudo.

[...]

quando abertas mostram glândulas,
tripas, transístores, dentes
de um dentro sem mistérios.

Juntamente com essa busca, a palavra poética ganha corpo, é trabalhada por Eucanaã Ferraz e adquire vida, contornos. Nós, leitores, vamos descobrindo, juntamente com o eu poético, o desenrolar desse parangolé que passa diante dos nossos olhos à medida que se desenrolam as imagens.

Na última parte do poema aumenta-se o movimento da dança e, por isso, aumenta também a verborragia de palavras que procuram ilustrar essa dança. Imagens aqui são desdobradas quase que descontroladamente, e podemos ver o movimento dos dançarinos e das suas capas coloridas. A ideia da “casa como vestimenta do corpo” continua, e se alia ao movimento:

O metro elástico, exato para o tamanho
imprevisto da dança, para o tamanho azul,
para o tamanho vermelho, amarelo

e terra da dança, de modo que esta casa:
uma camisa, cortada em largo para o corpo,
afim de que a cor a cor sangue

e a cor sangra, samba e dribla, desinventa
retas, ritmos, engendra um sem número de gestos
que se arriscam contra o arrimo do gesso,

contra o gênio-nenhum do mal, do medo. E
tudo se tinge, tangível tudo.

[...]

O poema continua nesse movimento produtor de imagens e cores, e as estrofes seguintes adicionam à “casa máscara” figuras como “tatuagem”, “pedra”, “laje”, “bandeira”, etc. É válido ressaltar também as aliteraões nos versos “[...] esta casa:/ uma camisa, cortada em largo para o corpo,/ afim de que a cor a cor sangre// e a cor sangra, samba e dribla [...]”, que reforçam, através da repetição dos sons, as imagens que vão sendo adicionadas em cada um dos versos.

Todo esse movimento se encerra na última estrofe, quando o parangolé é visto como um ataque ao “sensabor da miséria e da ordem”, talvez querendo nos alertar para o fato de que a arte pode ir muito além do tradicional:

Ereta, ataque contra o sensabor da miséria
e da ordem, contra a transparência dos intestinos de vidro,
das páginas silenciosas, paradas.

E assim o poema, que era pura dança, termina “parado”, em silêncio, como se calado por algo.

O parangolé criado por Hélio Oiticica representa a busca pelo movimento e luminosidade de *Rua do Mundo*. As imagens criadas, a brincadeira com o uso das palavras e a relação direta com a ideia de casa/morada, estão todas interligadas e aparecem, de alguma forma, em todos os poemas do livro. A cidade serve como apoio à criação poética, e mesmo o parangolé, obra que, por si só, comportaria a arte pura – o corpo como substrato para a arte se criar – precisa de concretude, de imagens que tentem abarcar a expressão artística. O parangolé “é ovo:/ casa mais que nenhuma outra/ casa, a mais inteira”; por isso, termina o livro, e diz muito sobre aquilo que o eu poético tentou expressar através dos poemas de *Rua do Mundo*, principalmente em se tratando da relação luz/concretude, e da busca pela poeticidade naquilo que essa luz expressa de maneira mais palpável e que pode ser colocado em palavras.

Juntamente com “Uma coisa casa”, considerado pela crítica como um dos poemas mais representativos do livro por definir o projeto estético de Eucanaã Ferraz – um parangolé de movimentos e cores, sem perder o contato com o concreto da “coisa casa” –, acredito que o poema “Rua do Mundo” (p. 105) também seja muito interessante e mereça atenção. Nele, não é exatamente o eu poético o centro do poema, mas sim Luiza Neto Jorge, poeta portuguesa que viveu em Lisboa e morava em uma casa na rua do Mundo.

Rosa Martelo vê uma relação de diálogo entre as poéticas de Eucanaã e Luiza Neto, afirmando que, em ambas, “fazer do uso da língua uma experiência de limites é condição de

uma experiência de limites também no plano do conhecimento do mundo” (MARTELO, 2007). Dessa forma, podemos pensar que o eu poético do poema “Rua do Mundo”, através da figura de Luiza Neto Jorge, procura conhecer essa rua e, assim, se autoconhecer, o que nos é revelado na última estrofe do poema através de um breve uso de parêntesis.

Onde morou a Luiza.
Passei por ela, a rua, muitas vezes.
Chama-se agora "da Misericórdia"
e sabe de cor seu caminho

que desce à beira do rio
no alto de um ramo de alecrim,
como um Tejo miúdo, todo de pedras
e seu aluvião de pastelarias, alfarrabistas.

O cano que rebentou junto ao passeio,
sim, se calhar,
inda não foi consertado,
que as coisas são lentas.

Chama-se agora "da Misericórdia"
a antiga Rua do Mundo.
Era talvez pequena
para nome tão afastadamente,

para a Terra toda e os astros,
mas Luiza era um corpo celeste
a vigiar o andamento, o ruído,
o silêncio, o istmo,

as variações possíveis,
imprevistas, o sangue,
a asa, o sal inesgotável
do vário, o jogo.

Rua do mundo fora,
de seres que se queimavam à luz.
Rua do mundo sensível,
onde Luiza metia o nariz.

Abarcar o mundo com as pernas,
afundar no poema, cair
no mundo, ganhar mundos,
fundos nenhuns, perder.

Era uma rua qualquer, mas
a chuva sabia seu nome, bem como
os males irremediáveis, as ventanias,
os alvoroços de verão, os insetos.

Mesmo a felicidade tantas vezes
desceu e subiu tal qual uma vaga
desordenada, descalça, as pedras
daquela via sem reis nem padres.

Os sábados enchiam as calçadas de pernas.
 Luiza ouvia o fragor. Os telhados ruíam.
 Luiza ouvia os cacos, cada um.
 A rua frágil, a palavra disparada.

Já não se chama "do Mundo".
 É agora "Rua da Misericórdia".
 Já não é a vastidão do orbe,
 mas, de joelhos, *ora pro nobis*.

O sol vinha reto varar a janela
 da louca que atravessara
 a noite à procura do verso
 mais irritado, mais de si.

Do punhal ali, rente aos olhos,
 ao fígado, ao coração, a mulher sabia
 que só uma palavra a salvaria:
 misericórdia. Não pediria?

De longe, era possível ouvir um grito
 (mas talvez fosse apenas eu) a pedir compaixão.
 Mas era menos para ela que para o mundo,
 menos para ela que para a rua do.

As duas primeiras estrofes servem como apresentação dessa rua onde a Luiza morou, que antes se chamava “do Mundo” mas que agora mudou o nome para “da Misericórdia”. Na terceira estrofe – usando-se um pouco de humor – o conserto de um cano da rua, “se calhar”, ainda não foi realizado, unindo o substantivo “cano” à expressão popular que vem da palavra “calha”, também relacionada à hidráulica.

E é nas duas estrofes seguintes que a “rua do mundo” é vista como um nome grande demais para uma rua tão pequena. Mas, Luiza, sempre a “vigiar o andamento”, era um corpo celeste, acompanhando o andamento de tudo ao seu entorno: “as variações possíveis,/ imprevistas, o sangue,/ a asa, o sal inesgotável/ do vário, o jogo”. Nessa sexta estrofe temos muito do estilo do eu poético de *Rua do Mundo* que, como vimos, cria imagens para tentar entender esse entorno; e ao tentar descrever o entorno de Luiza, faz o mesmo procedimento de descrição a partir dessa criação plástica.

A 7ª estrofe nos fala que essa rua do mundo é “sensível”, imagem mais elevada se comparada à do verso seguinte: “onde Luiza metia o nariz”, e mostra, mais uma vez, o tratamento bem humorado que se atribui ao poema e também a Luiza.

Luiza tenta reencontrar esse mundo na sua forma plena, e é na antepenúltima estrofe que o sol chega na janela de Luiza, “da louca que atravessara/ a noite a procura do verso/ mais irritado, mais de si”. Esse sol é a luz que tanto apareceu nos poemas de *Rua do Mundo* e que condicionava a palavra poética – basta lembrar da luz que despertava no eu poético o “desejo

absurdo de nenhum sofrer”, do poema “Sentimento Leste” (p. 35). Talvez se Luiza tivesse esperado esse sol da manhã, teria achado o “verso mais irritado”; mas a procura através da noite não funciona para ela, da mesma forma que não funciona para o sujeito poético de *Rua do Mundo*, que precisa da claridade para poetizar e, como vimos, *escutar*.

E transtornada pelo verso que não vinha (penúltima estrofe), Luiza, de punhal na mão, “sabia/ que só uma palavra a salvaria:/ misericórdia”. Misericórdia é o nome da nova rua do Mundo, e é o único lugar em que Luiza pode procurar uma resposta – na rua que é o seu mundo: rua da *misericórdia*.

Na última estrofe acontece a união entre sujeito poético e Luiza – união esta que já dava sinais em estrofes anteriores. Um grito pedindo compaixão é ouvido, e pensamos ser a própria Luiza cometendo suicídio; mas é com um parêntesis que lemos: “(mas talvez fosse apenas eu)”. Essa voz que percorreu o poema falando sobre Luiza e a sua rua do Mundo agora se pronuncia, atribuindo a si o grito de compaixão.

A rua do mundo, entorno em que Luiza sempre “metia o nariz”, é também o entorno desse eu poético e da sua luta contra as palavras na busca pelo sentido, na procura por imagens que tentem organizar esse mundo particular. Esse grito, como dirão os dois últimos versos do poema, é “menos para ela que para o mundo,/ menos para ela do que para a rua do”: menos para Luiza – poeta feita personagem do poema (um alterego?) – do que para o *mundo*; menos para Luiza do que a *rua do*. O grito de compaixão, pedindo clarividência para entender esse entorno, é para o próprio entorno que abarca o todo, para essa *rua do mundo*.

Esse poema diz muito sobre o livro e também sobre a obra de Eucanaã Ferraz como um todo. Vimos até aqui o quanto a sua poesia lida com aquilo que está à sua volta sem, no entanto, limitar os temas daquilo que é tratado: a infância que aparece em *Livro Primeiro* aparece como uma ponte na busca por uma poesia mais madura; em *Martelo*, a procura pela palavra mínima se dá em poemas que tentam ver além do beco, como vimos no poema “Para Manuel Bandeira” (1997, p. 26). *Desassombro* mantém esse olhar interior do eu poético, mas agora estendendo essa rua para um mundo mais aberto, falando através de outras vozes (“Eram penhas entre águas enormes, diria”, 2002, p. 51), tratando da nossa finitude ao estar defronte a um leão de pedra (“Passando em Frente”, p. 41) e assim por diante.

Assim, é em *Rua do Mundo* que contemplamos um eu poético mais ciente da maneira como funciona o seu entorno: trabalhando com o eu interior e seus questionamentos mas sem nunca perder de vista o horizonte que se estende à sua volta – o mundo que está contido nessa rua particular. E o poema que dá título ao livro conecta justamente esse olhar duplo, tanto para a rua quanto para o mundo, ao contar a história de Luiza, mulher que cuida da sua rua

como se fosse a sua própria casa mas que deseja, no entanto, “abarcando o mundo com as suas pernas”, como nos diz um dos versos do poema.

Dessa forma, termino essa seção devotada ao livro, passando, em seguida, a tratar da obra seguinte de Eucanaã Ferraz, *Cinemateca*. Nela o olhar para o entorno encontra, de maneira ainda mais acentuada que no livro anterior, o trabalho com imagens, estas, no entanto, de diferentes “gradientes luminosos” (como veremos a seguir), e sem a claridade de *Rua do Mundo*, fazendo de *Cinemateca* um livro menos apegado ao concreto e, portanto, de natureza mais humana e lírica.

1.5 Cinemateca: a ordenação do mundo em cenas

“Os poemas surgem como sequência de cenas diversas, pacientemente montadas enquanto recolhidas de uma bem provida cinemateca interior, ao comando de uma imaginação à flor do corpo e de uma sábia sensibilidade.”

Alcides Villaça

Em *Cinemateca*, seu 5º livro de poemas, lançado em 2008, o poeta tenta explorar o seu entorno ao tentar ordená-lo em cenas – situações que o entorno sugere ao eu poético. Como define Francisco Bosco em “A Arte de Plasmar com o Olho” (2008), os poemas de *Cinemateca* “apresentam e tematizam essa primazia do olho, essa pulsão plástica, essa vontade de ordenação e formalização de tudo que lhe serve de matéria poética”.

Ao organizar o livro em três partes, 1ª, 2ª e 3ª luz, Eucanaã parece querer nos mostrar uma sequência filmica, uma espécie de história contada através dos poemas/cenas que, embora pareçam diferentes entre si, mesclam-se em um todo coeso. Essa separação dos poemas em três “luzes”, e a escolha do título *Cinemateca*, demonstra uma vontade de organização do livro como um todo por parte do eu poético; a 1ª luz é a mais forte, de poemas mais leves, passando a uma meia-luz na segunda parte, e chegando à 3ª e “sombria luz”, de versos mais soturnos e melancólicos.

A narratividade dos poemas aumenta se os compararmos aos poemas de *Rua do Mundo*; além disso, há também um aumento do uso de aliterações, assonâncias, rimas e ritmos que, de acordo com o crítico Eduardo Coelho no texto “À Luz da Poesia de Eucanaã Ferraz” (2008), “intensificam – feito uma trilha sonora de cinema – o conteúdo dos poemas”.

Aliado a isso, temos uma pontuação mais presente (principalmente com o uso de vírgulas) e o uso recorrente de *enjambements*.

Eduardo Coelho, ao tratar mais diretamente da narratividade de *Cinemateca*, acredita que ela provém de “uma reflexão mais elaborada”, diferente do que vemos em *Martelo*, que valoriza mais o imediato para a elaboração poética. Além disso, Coelho dá ênfase à plasticidade, que “ganha outra dimensão, saindo da mera observação para atingir um processo mais reflexivo e maduro sobre as coisas à luz do tempo e de sua poesia”; essa plasticidade seria, assim, “investida de novos movimentos – os cinematográficos e narrativos – extensos e reflexivos” (2008). Esses “novos movimentos” são, em suma, os poemas transmutados em cenas carregadas de imagens que, por sua vez, servem de apoio à vontade de refletir mais sobre o mundo.

Mencionei logo acima um maior uso de *enjambements* e da pontuação nos poemas de *Cinemateca*. Igor Fagundes, em artigo sobre o livro, menciona que o dinamismo alcançado por Eucanaã se deve principalmente à maneira com que trabalha com os *enjambements*, que funcionam, de acordo com o crítico, como “espécie de hiato entre os fotogramas” (2008) (aparentemente usando aqui o termo “hiato” no sentido de aproximação), acrescentando que essas ligações ocorrem não apenas dentro do poema, mas entre um poema e outro.

A maneira de trabalhar com os *enjambements* e com os cortes entre os versos criam uma espécie de marca poética de Eucanaã Ferraz e não são novidade dentro dos seus livros anteriores. Com relação aos cortes entre os versos, basta lembrarmos das hesitações da voz poética em vários dos poemas vistos até o momento, em que parece haver uma procura pela melhor palavra a se colocar no verso, causando essa hesitação – esses cortes abruptos – entre os versos do poema. No caso de *Cinemateca*, o fato de termos poemas mais narrativos faz com que o eu poético recorra, agora, a um maior uso dos *enjambements* bem como da pontuação, como que tentando frear a narratividade dos poemas.

Essas divisões dentro do poema de fato funcionam, como aponta a professora Sandra Stroparo no seu artigo “O Gosto da Diferença”:

[...] os versos se dividem frequentemente de forma interessante, numa constante quebra de sintaxe que, ao contrário de oferecer meramente as ambiguidades a que já nos acostumamos na poesia, gera uma hesitação, uma quebra, como que um pedido pra que o leitor preste um pouco mais de atenção, volte à frase, espere um pouco, leia de novo. Funciona muito bem. (STROPARO, 2008)

Antes de passar para os poemas do livro, é de fundamental importância falar do texto do crítico Luis Dolhnikoff, “A Poesia em Câmera Lenta de Eucanaã Ferraz” (2009), que trata

diretamente de *Cinemateca*. Dolhnikoff questiona, sem fazer rodeios, a “poeticidade” da poesia de Eucanaã ao defini-la como “pouco discreta e muito pouco recursiva. Logo, é uma poesia fracamente poética”. Antes de entrar em detalhes, explico o que Dolhnikoff entende por poesia pouco *discreta* e muito pouco *recursiva*.

A poesia deve ser discreta, ou seja, “feita de pequenas partes – da qual a mais notória é o verso”; este seria, portanto, um oposto ao “fluxo contínuo da prosa”. Ou seja, a poesia, para Dolhnikoff, seria feita de pequenas “interrupções calculadas” com o intuito de causar um efeito.

Com relação à recursividade, Dolhnikoff a define como, principalmente, recorrência; ou seja, existe a possibilidade, na poesia, de um retorno, ao contrário da prosa, que seria um fluxo contínuo. Além disso, a recursividade se relaciona com o seu caráter discreto “por interromper o fluxo de palavras com e para o ressurgimento, a recorrência, de um elemento qualquer”. O crítico continua, ao afirmar que

[...] figuras sonoras como rima, aliteração, assonância, paronomásia, além das figuras de ritmo como a métrica, e ainda as figuras de estrutura como as estrofes, são, não por acaso, formas de recorrência. E ao incidir sobre o fluxo natural da linguagem verbal, tornam-na discreta. (DOLHNIKOFF, 2009)

Assim, ao unir descrição e recursividade, a poesia vai ao “contrário da condição comum da linguagem verbal (da fala à prosa literária), linear e unidirecional”; isso a torna

não apenas uma identidade, uma existência real e particular, distinta dos demais modos verbais, como a faz possuidora, por particular, de capacidades exclusivas (afinal a razão de ser da poesia é ser poesia, não prosa, cinema ou chapéu). (DOLHNIKOFF, 2009)

Dolhnikoff, ao tratar da poesia de Eucanaã Ferraz a partir desses dois conceitos, define-a como “fortemente prosaica” e com pouca poeticidade.

A primeira marca desse prosaísmo, de acordo com ele, vem da parte sintática, e Dolhnikoff chega até a colocar o poema “Bandeira e o Guarda Chuva” (FERRAZ, 2008, p. 135) por extenso, dentro do seu texto, para mostrar como os versos se assemelham a uma prosa, mencionando, em seguida:

Os meros cortes, seguidos do margeamento à esquerda dos, então, versos, não têm porém tradução sintática ou formal na matéria do texto (ou melhor, não são a tradução formal dessa matéria), que é, em tudo e por tudo, um fragmento de prosa. (DOLHNIKOFF, 2009)

Até mesmo o uso de uma mesóclise não passa batido pelo crítico. No poema “Rasgo” (FERRAZ, 2008, p. 102), ela aparece na palavra “levantar-se-á”, o que, para Dolhnikoff, configura um “irônico contraste”, pois, “enquanto o verbo aponta para o alto, para o erguer, o levantar, tal forma pesadamente prosaica o arrasta para baixo em termos poéticos.” (DOLHNIKOFF, 2009)

Outra marca de prosaísmo encontrada pelo crítico está no uso excessivo de ênfases e redundâncias, “quando não, redundâncias exclamativas”, como no poema “O Desfotógrafo” (FERRAZ, 2008, p. 166). No verso “e sílaba a sílaba toda memória/ desaparecesse — sumisse! —”, Dolhnikoff se pergunta:

O que pode justificar a surpresa exclamativa de “sumisse!” depois de explicitado o desaparecimento? Como não perceber a ênfase excessiva recaindo com exclamação e travessões na própria redundância? (DOLHNIKOFF, 2009)

É interessante perceber que depois de definir a poesia como um discurso recursivo, de repetições, o crítico agora vê esse uso como uma suposta redundância. No verso que Dolhnikoff usa, a “redundância”, acredito, funciona muito bem. A palavra “desaparecimento” passa a ideia de algo que se apaga gradualmente, aos poucos, mas o acréscimo da palavra “sumisse”, juntamente com o uso de uma exclamação, dá um ar de urgência a esse desaparecimento, e aquilo que antes ia se apagando aos poucos agora se dissipa de repente.

O prosaísmo da poesia de Eucanaã encontra-se também na parte temática; para tanto, o crítico questiona os “títulos-temas” de poemas como “A Equilibrista”, “Os Irmãos”, “O Mágico” (neste, ele enfatiza também a presença de algumas “rimas pobres”).

Mais à frente no seu texto, Dolhnikoff cita poemas em que vê semelhança com outros poetas, como em “Setembro” (FERRAZ, 2008, p. 154), que lembraria “O velho Leon e Natália em Coyoacán” de Paulo Leminski, ou em “A Luta” (p. 80), que traz à memória do crítico o “Poemas da Cabra”, de João Cabral de Melo Neto. Dolhnikoff não explica o motivo de colocar essas semelhanças como algo “negativo”, mas fica no ar uma crítica, talvez, à falta de originalidade na escolha temática dos poemas.

Dessa forma, ao analisar *Cinemateca*, Dolhnikoff não vê a poesia de Eucanaã Ferraz nem como discreta e muito menos como recursiva, e, a partir dessas duas considerações, coloca a sua poesia como fortemente prosaica e, portanto, fracamente poética. Podemos questionar a facilidade com que o crítico define a poesia, enquadrando-a em uma descrição muito simples e superficial frente à sua complexidade, mas não podemos deixar de levantar a seguinte questão: ao assemelhar-se a uma prosa – deixemos de lado os motivos específicos disso ser atestado – a poesia perde a sua “poeticidade”? Ou seja, não desejo me concentrar nas

definições colocadas por Dolhnikoff para qualificar um texto de poético ou não, mas na relação poesia-narratividade, e de como isso funciona em *Cinemateca*. Assim, não precisamos nos utilizar das ferramentas que Dolhnikoff usa para “desqualificar” a poeticidade dos poemas de *Cinemateca*, mas sim mostrar que essa poeticidade reside em outros aspectos, seja na poesia de Eucanaã Ferraz, seja na poesia escrita por qualquer pessoa.

Se decidisse tentar mostrar o contrário, que os poemas de *Cinemateca* possuem recursividade, recorrência ou qualquer outro “conceito que poetize a palavra”, estaria caindo na mesma armadilha criada por Dolhnikoff ao delimitar o conceito de poesia. Por isso, é no estudo puro e simples dos poemas do livro – ou seja, o que venho fazendo até aqui com os outros livros de Eucanaã – que espero mostrar a força poética de *Cinemateca*.

Já ficou muito claro que discordo da opinião de Dolhnikoff, e lendo a citação acima da professora Sandra Stroparo, bem como outros textos críticos que enaltecem o fazer poético de Eucanaã Ferraz em *Cinemateca*, podemos ver o quanto a afirmação de Dolhnikoff destoa da opinião geral. Igor Fagundes, por exemplo, enfatiza o “emprego magistral dos *enjambements*” (2008) nos poemas; Alcides Villaça destaca a “excelência no emprego do ritmo”, acrescentando que “timbres, inflexões, andamento, silêncios são indissociáveis de uma plena visualização poética” (2008).

Agora, passarei a um estudo dos poemas de *Cinemateca* que considero mais importantes para se entender melhor o contexto da obra e, assim, mostrar que a poesia não precisa ser reduzida a “recursividade” e “recorrência”, para ser considerada *poesia*. Irei avançando através das três “luzes” que dividem o livro, indo desde a “1ª luz” – mais leve e delicada – até a obscura e melancólica “3ª luz”.

O poema de abertura, “Triunfo” (FERRAZ, 2008, p. 9), já nos apresenta uma maior liberdade de escrita, fazendo-nos parecer que o eu poético está contando uma história; mas essa espécie de “conto-poema” apresenta uma elevada carga poética:

I

Da primeira hora do dia a luz atonal,
aguda do mais alto degrau

desaba. A manhã parece obrigar-se
por escrito a dissipar os covardes,

que rebentarão audazes, convertidos
em outros se um tal azul lhes avança

pela boca, narinas e olhos adentro.

[...]

Os versos “a luz atonal/ aguda do mais alto degrau” parecem atingir um ápice, mas o movimento é então quebrado pelo “desaba”, no início da segunda estrofe, mudando radicalmente o tom do poema, que passa de uma promessa de luz plena para um movimento que desaba completamente. Francisco Bosco descreve bem essa mudança: “a vogal aguda ‘u’, de degrau, despencando no solo dos dois ‘a’ abertos de ‘desaba’”, e acrescenta:

[...] disposição espacial e sentido isomorfizam-se num todo reciprocamente potencializado, não-parafrazeável, experiência irreduzível de sentido-forma que, quando acontece, costuma-se chamar, trocando em miúdos: poesia. (BOSCO, 2008)

O poema é dividido em três partes, e é na segunda que temos estrofes “cheias”, todas em quartetos; e a sensação que temos ao ler tudo, em um só fôlego, é a de ouvirmos uma história caótica. Mas basta uma leitura mais atenta para percebermos toda a profundidade poética contida não apenas no trabalho com imagens, mas na estrutura de organização entre as estrofes, que se conectam em um todo coeso. Por exemplo, no seguinte trecho:

Herberto diz que Deus é um cubo
de açúcar que se dissolve no leite,
cito enquanto assisto ao medo
que sobrou da noite desprender

-se de meus cabelos e no mormaço
modificar-se num bicho manso.
Lembro-me de Gilliatt, doido, que
não podia crer que o ar fosse deserto.

Já no primeiro verso nos deparamos com a frase “diz que Deus é um cubo”, e, por um momento, nossa mente constrói a imagem – por mais estranha que possa ser – de Deus em formato de cubo. No entanto, já no verso seguinte, temos a sensação de estranhamento acrescida quando percebemos que a frase “Deus é um cubo” se conclui de maneira ainda mais excêntrica, quase que surreal: “de açúcar que se dissolve no leite”. Esse tipo de procedimento configura um artifício de elevada carga poética pelo fato do “eu” parecer brincar com as imagens, levando esse jogo lúdico para a imaginação do leitor.

O poema segue, e a atmosfera surreal segue apresentando um série de imagens que brincam com a nossa imaginação:

Se o mar é cheio de criaturas, dizia,
também a atmosfera há de ter
seus peixes, cardumes diáfanos
de claridade transpassados, que,

sem sombra, seguem ignorados;
 esvaziássemos a atmosfera,
 pescando-se no ar como num tanque,
 achar-se-iam milhões de seres inexplicáveis

e com eles muitas coisas se explicariam.
 Quanto a mim, imagino que
 talvez pudesse vê-la, a poesia,
 naquele vazio, entre um verso e

A segunda parte parece terminar com esse “e”, mas na verdade continua na terceira e última parte, de apenas dois versos:

III

outro, naquela (nesta) espécie de rua cintilante,
 silenciosa, reta que vai dar fora da folha.

O eu poético, depois de todas essas divagações beirando o mundo fantástico e surreal, vê, talvez, a poesia “naquele vazio, entre um verso e// outro”; e é com a bela imagem de uma “rua cintilante, silenciosa” que esse sujeito descreve esse espaço que a poesia talvez ocupe, uma “reta que vai dar fora da folha”.

Ou seja, partindo da “luz atonal”, o eu poético vê o mundo com o seu olhar lúdico e questionador; recorre à Gilliatt, personagem aventureiro do romance *Os Trabalhadores do Mar*, de Victor Hugo, e vê o medo modificar-se “num bicho manso”, vê criaturas, cardumes diáfanos, e crê na existência de “milhões de seres inexplicáveis” que habitam a atmosfera. Termina o poema admitindo a possibilidade de conseguir ver a poesia em meio aos versos, na rua cintilante que vai dar fora da folha.

Temos aqui um poema que entra em contato direto com o que Nancy fala a respeito da *escuta*, a começar pela luz que desaba: um raio agudo e *atonal*, termo este que pertence à música, significando uma composição que não tem um centro tonal definido – quando não há uma tonalidade preponderante, que dita a melodia. Essa luz que “dissipa covardes” é, na verdade, musical – ou funciona como a música – em que “som e sentido igualmente se propõem à auscultação”, como disse Nancy (2013, p. 163). Em outras palavras, seria uma luz ideal, puro *ritmo*, ressoando som e sentido e tornando tudo inteligível, como nos diz o poema, possibilitando, assim, a *escuta*.

(Apenas como um adendo, a noção de música como “luz de diferentes tons”, possibilitando uma abertura ao ritmo, aparece no poema “Um mundo” (2007, p. 5), que abre *Rua do Mundo*. Ao descrever o que consideraria o mundo ideal, o “eu” afirma: “pode-se ver a

música, de terraços, belvederes/ e torres instaladas para tal finalidade”; mostrando que nesse espaço ideal, a música não é apenas ouvida, mas vista – contemplada como em uma imagem.)

Voltando a “Triunfo”, se a luz que caía branda sobre tangerinas desperta no eu poético um “desejo absurdo de nenhum sofrer” no poema de *Rua do Mundo* (“Sentimento Leste”, 2004, p. 35), agora, essa luz atonal é de ordem ontológica. O eu poético do poema, não por acaso intitulado “Triunfo”, sabe que a *escuta* possibilita uma abertura completa, uma partilha, daquele que escuta, com o seu entorno; assim, acrescenta à luz uma qualidade musical, em que som e sentido podem ressoar.

Cinemateca, no entanto, não apresenta o mesmo trabalho com o claro e o escuro encontrado nos livros anteriores, como o fio luminoso de *Desassombro* e a luz plena de *Rua do Mundo*. Assim, a “luz atonal” presente no poema de abertura do livro é, na verdade, uma luz que deseja iluminar as cenas que os poemas irão “exibir” através da palavra poética e mostrar, de forma clara, o que se deseja dizer, procedimento que Eduardo Coelho chamou de “poética de acontecimentos” (2008); e será nesses acontecimentos que poderemos vislumbrar a *escuta*.

É importante apontar que Eucanaã publica, no mesmo ano de *Cinemateca*, 2008, o livro infantil *Poemas da Iara*. Além disso, seu segundo livro voltado ao público infantil, *Bicho de Sete Cabeças e Outros Seres Fantásticos*, publicado um ano depois, trata de um mar “cheio de criaturas” e “seres inexplicáveis” que aparecem também nesse poema de abertura de *Cinemateca*. É provável que tenha havido um diálogo entre a sua obra voltada ao público adulto e a escrita para o público infantil, mostrando que uma pode se misturar à outra, enriquecendo assim, a poesia.

Por exemplo, no poema “Piscina” (p. 32), de *Cinemateca*, que fala de um menino brincando em uma piscina. E não é apenas o menino que se diverte, mas o próprio eu poético, que, ao procurar imagens para descrever a cena, realiza um interessante jogo de palavras:

Nem solidões, nem navios.
 Netuno menino brinca no quintal
 do vizinho, no jardim, terraço
 do edifício: praia de bolso, praia

 na bolsa, água e paredes de louça.
 Doido, o verão não tem destino
 certo, mas o desatino nesse oceano-
 retângulo deixa-se emoldurar

 em nuvens de vidro. Paisagem
 breve. A calma aguarda
 tempestades – trampolim! –
 em copo d'água.

Já na primeira estrofe temos a recorrência da letra “n” nos versos “**N**em solidões, **n**em navios./ **N**etuno **M**enino brinca **n**o quintal/ do vizinho [...]”, em seguida, depois de estabelecer o cenário dessa cena, o eu poético começa a sua brincadeira com a imagem da piscina: “praia de bolso, praia/ na bolsa, água e paredes de louça”, um jogo de sons entre “bolso”, “bolsa” e “louça” juntamente com as aliterações em “praia” e “paredes”. O oceano aqui é “doido”, e se converte em um “oceano retângulo” emoldurado em “nuvens de vidro”. Ao final do poema, esse pequeno mar, após um pulo do menino no trampolim, vira uma “tempestade em copo d’água”, em uma deliciosa brincadeira com a conhecida expressão popular.

Dolhnikoff, no seu texto sobre *Cinemateca*, vê essa brincadeira como algo prosaico, criticando, por exemplo, o uso da prosopopeia ao tratar o verão como “doido”. O crítico não se convence com a facilidade dessa afirmação, comentando que “dizer que o verão é ‘doido’ é tão fácil quanto dizer-lhe sábio, calmo, irado, simpático, ou qualquer outro adjetivo antropogênico”, acrescentando: “parece esperto, afinal, o verão não pode, naturalmente, ser doido, daí parecer inventivo ou mesmo ‘poético’” (DOLHNIKOFF, 2009).

Uma piscina e uma criança durante o verão não parecem “convidar” a palavra doido para o poema? Todo o contexto da cena descrita, em que tanto menino quanto eu poético se divertem, abre espaço para que o verão – palavra que já remete ao calor, férias, etc – torne-se doido e também participe da brincadeira do menino. Além disso, a voz do eu poético se apresenta, desde o início do poema, com um ar mais pueril, tentando brincar junto com o menino, é por isso que usar doido se encaixa bem pois reforça o caráter lúdico do poema.

Mas um dos poemas mais interessantes de *Cinemateca*, e que abarca muito da poética de Eucanaã Ferraz, é “O Roubo” (p. 42). Nele, o poeta e seu amigo, Armando Freitas Filho (poeta também), visitam uma exposição de Franz Weissman, escultor austríaco naturalizado brasileiro, e se deleitam contemplando as estruturas de ferro que, a partir da sua disposição, criam grandes vazios geométricos.

“O Roubo” é um poema narrativo, mas se organiza estruturalmente de forma a seguirmos a história a partir das pausas impostas entre as estrofes, das aliterações e do uso de algumas repetições, como por exemplo a palavra “vazio”, que aparece sozinha em uma única estrofe, e se intercala com os quartetos cheios de contemplação das obras de Weissman:

Lá no início havia o cubo,
eu disse, ele era o ovo
em que cavar outra
coisa: outro cubo

vazio

arrancado ao sólido,
como um silêncio ar-
rancado à música,
como um poema ao dicionário.

Vazio

acrescentou meu amigo,
sobre o qual não canta
o sabiá, nem se fincará
nele um país, ou tempo.

Vazio.

O contraste que essa palavra isolada cria, gera um movimento interessante entre a contemplação do que é visto, presente nos quartetos, e o “vazio geométrico” presente nas obras; o eu poético parece querer reiterar o quanto esse vazio transmite a partir da contemplação. O problema é que só essa contemplação não estava satisfazendo o desejo de posse, como se aquilo que estivesse sendo apreendido pelo olhar não saciasse o desejo de mais e mais arte, mais beleza:

A contemplação
não satisfazia:

tudo coisa, corpo,
incitava a posse

Assim, a vontade de levar o Weissman para casa torna-se quase que uma obsessão, esta, refletida na repetição do sobrenome do artista:

[...]

Vidrados em Weissman,
varados por Weissman,

Armando e eu
de que precisávamos?

De mais e mais Weissman!
Levamos um Weissman!

O interessante aqui é perceber a maneira como acontece a relação entre olhar e obra – a sinergia que se estabelece entre a contemplação dessa obra e a forma com que ela responde àquele que a contempla e procura algo nela, seja uma “resposta” efetiva ou apenas a mera observação despretensiosa. Assim, a *posse* de que fala o eu poético vem de toda essa catarse que a obra provoca, provando que o

[...] o número,
sim, e a geometria

podem o erotismo
do livre lirismo;

que a régua, só talo,
sem miolo ou pétala

– outra natureza –,
tem cor e perfume

que penetram fundo
e que acendem partes

em nós secretíssimas
do mais alto fogo).

Essa sensação de prazer diante de uma obra não é suficiente, por isso a decisão de roubar não a obra em si, mas aquilo que foi apreendido a partir da contemplação. Muito complicado? As últimas estrofes mostram como esse roubo acontece:

Como resistir?
Como não querer

em casa um Franz Weissmann?
Cada qual o seu!

Que fazer então?
Como carregá-los?

(A leveza em ferro
pesa toneladas)

Planejamos tudo,
não teria erro.

No momento exato,
como combinado,

cada qual meteu
o seu num seu poema,

enquanto o vigia,
tonto, cochilava.

Não tocou o alarme.
 Nada deu por nós,

 pelo que no arroubo
 fez do verso o *werso*.

Os dois poetas levam o Weissman – o verso convertido em *werso* – cada um à sua forma, da maneira que apreenderam o que viram, ou como, em um **arroubo**, levaram o que queriam. O que uma obra de arte nos transmite não pode ser definido, mas o que acontece em “O Roubo” ajuda-nos a clarificar um pouco esse caráter abstrato da arte; não sabemos exatamente o que foi roubado, mas conseguimos perceber que algo foi tomado da obra de arte e levado embora, embora a ela nada falte.

Em “O Roubo” há, de fato, algo apreendido desse olhar para uma obra de arte. O roubo é realizado e o eu poético sai modificado; o verso vira *werso*, o sujeito está em ressonância com o entorno e nem a palavra poética sai imune, modificando-se na sua forma e significado. Este, permanece indefinido, mas segue agora marcado por essa mudança: o *w* (de Weissman) ao invés de *v*, como se fosse um significado em estado de “ressonância pós-escuta”, por assim dizer. Foi o poema quem roubou à escultura ou o contrário?

Em outras palavras, o resultado final dessa experiência de *escuta* reflete-se na palavra poética contaminada pelo ritmo que a obra de Weissman ressoava; o eu poético capta o que ecoa desse “vazio-ritmo”, e coloca no seu poema (“cada qual meteu/ o seu num seu poema”), modificando não apenas a si próprio mas o próprio poema, que não tem mais o verso, mas o *werso*.

A catarse que mencionei acima foi, portanto, fruto de uma *escuta* do eu poético que, ao observar as obras do artista austríaco, sai com “algo a mais” do museu. Em outras palavras, houve um aprendizado (lembremos que, de acordo com Nancy, *escutar* é compreender) que dificilmente teria acontecido caso o eu poético observasse as obras sem esse olhar ativo, que procura entrar em sinergia com aquilo que observa. As emoções que a obra de arte provoca no eu poético parecem, portanto, encontrar uma via de acesso menos sinuosa através da *escuta*; é como se esse olhar sinérgico para o entorno criasse um elo, uma ligação entre interior (eu poético) e exterior, no caso, as obras de Weissman, que permitem que a catarse aconteça e que o sujeito saia, de alguma forma, modificado pelas emoções que a arte provoca.

Em contraste com a vontade dominadora de possuir uma obra de arte, *Cinemateca* apresenta poemas em que afeto e delicadeza tornam-se protagonistas. Uma atmosfera mais romântica – um eu poético que deseja muito rever o seu amor – pode ser encontrada no poema “Rasgo” (p. 102, presente na segunda parte: 2ª luz). A separação amorosa é breve, mas

já é o bastante para provocar melancolia, fazendo com que os “relógios se dilatam// e gastem milhões de minutos no coagular/ de uma hora”. O eu poético tenta não esquecer dos olhos da amada, e a vontade de reencontrá-la supera obstáculos:

Gastos os meus olhos em desenhar
a lembrança de teus olhos, levantar-se-á
então o meu querer acima de toda pedra,
sem se dissolver nas nuvens, vertical:
seta
entre sóis e montanhas, as montanhas
tristíssimas do verão.

Há um romantismo muito forte aqui, e usar o adjetivo “tristíssimas” reforça o ar lírico do poema. O poeta poderia optar por “as montanhas tristes do verão”, ou “muito tristes”, mas ele escolhe um superlativo em grau muito elevado, como que simulando a altura necessária para atravessar as montanhas e chegar ao lugar onde a pessoa amada se encontra. O romantismo reside nessa necessidade de expressar-se da maneira mais enfática possível, tentando mostrar o quanto o eu poético sente falta da pessoa e do quanto ele está triste pela separação.

E faz sentido ele ser parte da 2ª luz, esta, de poemas mais obscuros se comparados à 1ª luz que, como vimos até agora, apresenta poemas mais leves e “iluminados”. É interessante notar como esse ar obscuro – fruto da separação entre as duas pessoas, e da tristeza do eu poético – convive com a luz: o “querer” desse sujeito atravessa sóis e montanhas, e podemos vislumbrar essa vontade de reencontrar a pessoa amada atravessar as montanhas, acima das nuvens e em meio à luz do sol. O uso da mesóclise “levantar-se-á” deixa o verso como que se preparando para ser arremessado “acima de toda pedra”, no verso seguinte; é como se a palavra fosse “se levantando” aos poucos até ascender na letra final “á”, possibilitando assim que o “querer” do eu poético possa subir “vertical: seta”.

Como contraste temos, ao final da 1ª luz, os poemas “A bela e a fera I” (p. 64) e “A Bela e a fera II” (p. 66), que mostram um trabalho interessante de escrita poética e impessoalidade. É a partir de uma mesma cena surreal que os dois poemas se desenvolvem: um besouro entra em uma sala; nela, encontra-se um piano Steinway negro; o piano vê aquele besouro, também de “couraça negra”, e acredita que ele seja um semelhante. Irei transcrever aqui, lado a lado, os dois poemas:

A bela e a fera I

Em cruzar
a sala zumbindo
sua navalha o besouro-ébano espanta

o piano que se ergue atrapalhado,
plantado na ponta das
patas

sem poder,
do chão, tocar o ouro
absoluto da negra couraça que inseta

o ar ali com sua canção. E o pobre
Steinway supõe ser
a nave

um
sinal, um
seu semelhante, um filho talvez.

A bela e a fera II

Em cruzar a sala zumbindo o ouro negro
de sua couraça
o besouro

absoluto
ébano espanta
o piano que, plantado no chão, ergue-se

atrapalhado na ponta das patas sem poder
tocar a nave que
navalha

o ar
com sua canção-verniz. E
o pobre Steinway supõe ser o inseto

ali um sinal, um seu semelhante,
talvez um
filho.

Os dois poemas são divididos em tercetos, mas o mais interessante de se perceber é a estrutura “ondulada” das estrofes que, em I (vou chamar assim “A Bela e a fera I” e de II o outro poema) inicia-se em um *crescendo* na 1ª estrofe – o número de sílabas aumenta a cada verso –, vai decrescendo silabicamente na 2ª estrofe para, em seguida, crescer novamente na 3ª e assim por diante, criando um movimento de onda. Em II a mesma coisa acontece só que em sentido oposto: a 1ª estrofe vai do maior verso até o menor, e assim por diante, sempre invertendo a sequência em cada estrofe.

Dolhnikoff, no seu texto sobre *Cinemateca*, vê uma exceção nesses dois poemas, afirmando que nele “tudo funciona”. Sobre a estrutura ondulada das estrofes, o crítico menciona que tal estrutura “mimetiza com o voo linear-errático de um besouro”, além disso, enaltece os cortes dos versos, que para ele têm no poema “consequências semânticas ao gerar [...] termos ambivalentes” (2009), por exemplo na palavra “absoluto”, no 4º verso de “A bela e a fera II”, que valoriza tanto o besouro quanto a sua cor (o besouro// absoluto/ ébano).

Se observarmos morfologicamente, os poemas são muito parecidos, e apenas algumas mudanças de palavras são notadas. O piano, que está “plantado na ponta das patas” em I, encontra-se “atrapalhado na ponta das patas” em II; o “ouro absoluto da negra couraça” em I, é referido como “a nave que navalha” em II, e assim por diante.

Esse olhar para o entorno torna-se em *Cinemateca*, e principalmente em “A Bela e a fera I e II”, uma “lição de contemplação”, como nos diz Marco Antonio Moraes (2008). Uma cena surreal do encontro de um besouro e um piano ganha outros contornos, e ficamos admirados com a beleza que esse olhar do eu poético encontra em um momento estranho e

diferente do que estamos acostumados a ver e entender como “poético”. Como sugere Moraes, essas lições de contemplação “nos convencem da necessidade, em nosso tempo, de uma nova educação do olhar”; e é esse olhar atento e perspicaz que temos nesses dois poemas.

O eu poético parece *escutar* a cena que vê, cena esta de aparente banalidade mas que, a partir desse olhar, ganha vida. O besouro adquire um ar gracioso ao ganhar um *status* de “besouro-ébano” e voar exibindo o “ouro” da sua couraça; o piano, por outro lado, ganha uma ar mais simpático ao ser mostrado como mais desajeitado, que se espanta com a chegada do besouro e ergue-se atrapalhado, acreditando que aquela criatura que passa é um parente seu, um semelhante.

Destaco também o silêncio da cena, que passa a ser *escutada* pelo eu poético; podemos apenas ouvir o zunido do besouro que adentra o ambiente em que o piano se encontra; e o que acontece, e é descrito ao longo dos versos, se dá de forma silenciosa enquanto o besouro voa ao redor do instrumento, fazendo com que esse encontro inusitado adquira vivacidade e poeticidade.

Inicia-se então a 2ª luz, parte de apenas dez poemas. Em “A Luta” (p. 80), o primeiro deles, temos mais um ótimo exemplo da maneira como Eucanaã trabalha com a linguagem, assemelhando-se muito a um roteiro de cinema; e é através do encontro entre um menino e uma cabra que se desenrola o poema. O tema da infância aparece aqui novamente, mas o tom lúdico, quando aparece, é mais maduro: o encontro entre os dois não é para um combate, mas simboliza a passagem do tempo e o consequente amadurecimento do menino.

O poema é dividido em três partes, e na primeira temos uma cena cinematográfica que, aos poucos, vai se montando:

Há um céu demorado e baixo
sobre estes versos. Sob

o azul, um caminho de barro.
Palavras se juntam.

Duas manchas na folha:
uma cabra, um menino.

O poema transforma-se no próprio cenário: o céu se estende “sobre estes versos”; nessa mistura, as palavras-manchas vão se formando em meio ao caminho e a cena está montada: uma cabra e um menino. Passado o momento do encontro, temos, na segunda parte do poema, a troca de olhares e o estudo que um faz do outro:

A fera encara o guri, fustiga
com o fogo contínuo do olho.

Em volta dos dois, estáticos, tudo
parece esperar o desfecho da cena:

o ar parado, o sol sem nuvem.

[...]

Os olhos do bicho ruminam,

dir-se-ia que sondam, estudam
o que entre eles e o menino

é mais que o ar, que farejam
a pólvora do próximo instante.

A cena continua a ser descrita: tudo parado em volta, esperando o primeiro movimento entre os dois. O olhar da cabra “rumina” – como se *escutasse* o momento – estudando aquilo que é “mais que o ar”; em outras palavras, o espaço entre os dois esconde muito mais do que um olhar passivo percebe. Mais adiante, temos uma série de questionamentos da voz que narra esse encontro e, juntamente a isso, momentos em que os versos ganham sonoridade a partir da escolha de palavras:

Quem sabe traz algo pretérito a cabra,
e daí exige um qualquer ajuste,

muito embora no menino
o que não é ainda espiga recende

a pão recém-nascido. [...]

A imagem da espiga que “recende// a pão recém-nascido”, é interessante não apenas pelo sonoridade em “recende” e “recém-nascido”, mas também pela relação infância-maturidade. Aquilo que ainda não iniciou o seu desenvolvimento (talvez a semente de milho que ainda não é espiga), já apresenta sinais de ser um alimento pronto, produto de um desenvolvimento precoce.

Há um trabalho equivalente com a sonoridade também nos versos seguintes, nas sucessivas variações da palavra “cabra” (“cabra-cabriola” e “cobrá-lo”):

Quem
já não terá percebido o fermento

que vem na brisa quando se movem
os pés de uma criança? Será a cabra

um antepassado do garoto,
aqui em forma de cabra-cabriola

para cobrá-lo de um remoto erro?

Em seguida, o “embate” entre menino e cabra tem início, e o menino usa a linguagem como arma, tentando resolver as dúvidas que surgem e que são típicas da infância: “Por que não se misturam o azeite// e a água e onde se ocultam as moscas no inverno?”, ou “Tem barba e não é bode, tem dentes/ e não morde”, concluindo as perguntas com: “O que é a cabeça?/ Por que dói tanto?”

As perguntas trocadilhescas, típicas de brincadeiras infantis e populares, dão aos poucos um novo tom ao poema. A cabra torna-se uma cabra-esfinge, atuando como uma ponte entre a infância e a fase adulta. Nos últimos versos o eu poético parece retornar desse sonho/lembrança, e vê na cabra um símbolo da passagem inevitável do tempo:

Exaurida toda a infância, gastas
a dúzia e meia de palavras

e seus jogos, quanto tempo ainda
durará a guerra?

Na lembrança, a cabra faz-se
cabra-cupim, cabra-traça

que na alma do homem abre
buracos, deforma, destroça.

Como disse Eduardo Coelho (2008): “toda a infância foi exaurida nessa luta”, e o menino (agora homem) pôde perceber que o tempo passou. O embate é entre nós e o tempo, nós e as dúvidas, e a partir dessa luta crescemos, mesmo que “destroçados” pelo buraco que a cabra-traça nos provoca.

Na 3^a e última luz de *Cinemateca* vemos uma diminuição do lado mais narcisista do eu poético, que passa a focar-se mais na figura do outro. No poema que abre a 3^a luz, “Acorda” (p. 108), o personagem escolhido é alvo da *escuta*: ele acorda no meio da noite pelo seu próprio grito, e o “som” que ele emite vai muito além de um mero susto decorrente de um pesadelo:

Em meio ao que deve ser
ainda a noite. Seu grito,

porém, não se desfaz
no ácido escuro: cuspidor

para além do corpo
à maneira de um osso,

permanece agudo, ali,
fincado entre a parede

e a cama. Pode vê-lo,
como quem vê doer a dor

fora de si mesmo.

[...]

tem cor: a tinta da noite
em si mesma concentrada

O homem pode ver o seu grito, ali, “fincado entre a parede”, ele é som e matéria ao mesmo tempo, é um som que significa dor e, por sua vez, uma dor que possui cor: a cor da noite. Nesse sentido, lembro do que Nancy fala sobre o grito de uma criança como sendo

ela própria – seu ser ou sua subjetividade – a expansão súbita de uma câmara de eco, de uma nave na qual repercute de uma só vez aquilo que a arranca e aquilo que a chama, pondo em vibração uma coluna de ar, de carne, que soa em suas embocaduras: corpo e alma de um novo qualquer um, singular. (NANCY, 2013, p. 170)

Assim, podemos relacionar esse grito como um grito primordial, um som produzido como que por puro reflexo, mas cuja matéria vai além da sonora:

[...] é frio

como só pode o vidro,
frio que se irradia liso

e lança de si gelado o hálito
em que tudo – cômoda, quadros,

cama – afunda; o grito assim,
feito coisa, tem densidade:

a de um piano sem teclas,
só a sua glândula enfartada e dura;

tem cheiro, e pelo quarto
instantâneo se espalha: fedor

de borracha. Bicho que
depois de morto pudesse

saltar sobre a presa:
lei, sentença, decisão

sem preâmbulos e sem motivo.

O grito que sai desse sujeito toma diversas formas, sons e cheiros, tudo através do desdobramento de diversas imagens – a desagregação da metáfora – que são “expulsas” juntamente com esse “eco”. O piano sem teclas, “só a sua glândula enfartada e dura”, é uma das imagens que transmitem mais “aspereza” a esse grito, fazendo dele um som indesejado, mas que sai do ser de uma forma espontânea, como o grito de uma criança depois do seu nascimento.

Como disse acima, o som emitido através do grito toma proporções que vão além do sonoro pois é carregado de um significado intrínseco, ele próprio significando um todo que não pode ser descrito. Se a *escuta* que foi estudada até aqui era passível de ressoar na palavra poética, em “Acorda” ela é apenas uma vislumbre, algo que precisa ser dotado de cheiro, matéria e temperatura para poder ser “visto”, e tudo isso apenas através da série de imagens que se desdobram na busca pelo *sentido* desse som.

Esse olhar para o outro que aparece na 3ª luz toma uma direção interessante ao trabalhar com algo que apareceu muito pouco na poesia estudada até o momento: a dimensão social.

O poema “O doido” (p. 126), por exemplo, nos fala sobre um homem que, depois de perder todos os seus bens, acaba ficando à margem da sociedade, perambulando com o “andar/ de quem governa e pisa terra extensa e sua [...] sob o sol absoluto/ absorvido sabe-se lá por que delírios”. Seu fim é trágico, como nos dizem os últimos versos: “Viveu assim, entre feridas e piolhos, // até que desceu a noite/ e uma pedra veio buscá-lo”.

Nessa dimensão social de *Cinemateca*, destaque para “A equilibrista” (p. 120), que conta a história de um suicídio. Ao longo da descrição do momento, o eu poético “entra na cabeça” da pessoa e consegue captar um instante de compreensão dela; a personagem do poema, provavelmente uma empregada doméstica, é comparada a uma artista de circo, equilibrando-se no alto de um edifício antes de pular. O poema já começa com uma alusão a Ismália, personagem do famoso poema homônimo de Alphonsus de Guimaraes, e prenuncia o que está por vir:

Quando se dá conta, está lá,
a louca. Não se chama Ismália,
sinta embora um relógio

a empurrá-la
do alto do edifício para o precipício
apressado de fósforos no escuro,

como deve ser o fundo da terra
e seus minérios, como deve ser
o futuro e seus mistérios. Empurrada,

sente dentro da hora expulso o seu número
para fora da fórmula de tudo
e é rápido e é perfeito o enunciado

conciso, preciso que lhe explica
algo e, sim, ela compreende
ao modo de uma dedução:

para fora (como deve ser o amor do arco
pela flecha e desta o amor pelo ar
que a leva). Mas logo

sua repentina inteligência tateia
o vazio noutra direção: como se
pela primeira vez pensasse

um pensamento, põe-se a considerar,
de um ponto de vista físico e,
simultaneamente, sobrenatural,

a possibilidade de gestos brandos,
de uma outra morte, suave talvez,
enquanto fecha os olhos e goza

a pele de súbito adocicada
pelo vento das buzinas. Desce.
A patroa não dá por nada.

Na primeira e segunda estrofes, a sonoridade de palavras como “dá”, “está lá”, “Ismália”, “alto” parece apontar para o alto, para o local onde a mulher está parada, apercebendo-se da sua condição. Mas o 5º verso vai “do alto do edifício para o precipício”, como que indicando um movimento de queda: ela se jogou, e a estrofe seguinte inicia a *escuta* dessa mulher em queda livre.

Esse momento de epifania beira o metafísico, e faz a pessoa olhar a morte iminente como possibilidade de algo diferente, “de uma outra morte, suave talvez”. *Escutar* é compreender, e ela escuta de fato, mesmo que seja por alguns segundos, o sentido de tudo aquilo. Nesse estado recém-descoberto, e com a pele “de súbito adocicada”, ela decide fechar os olhos e gozar o momento. Assim como em “A costureira” (já mencionado anteriormente), o eu poético de “A equilibrista” *escuta* utilizando-se de outros olhos, outros olhares para o entorno. Ela entende que está sendo expulsa de um sistema do qual ela não fazia parte, ou, se fazia, era apenas como uma participação à margem, sem poder de fato inserir-se na “fórmula de tudo”.

Além disso, o último verso é definidor, e evidencia o direcionamento crítico que o poema deseja tomar. Mais uma vez temos algo incomum na poesia de Eucanaã Ferraz, mas que aparece aqui como uma novidade muito interessante: a maneira com que trabalha não apenas a crítica social, mas a ironia e o humor – três características que não se casam

facilmente dentro de um poema. Além disso, escolher um título como “a equilibrista”, garante ao poema um forte efeito alegórico que atua desde o primeiro verso e vai, aos poucos, unindo-se à figura dessa Ismália moderna.

Os poemas finais de *Cinemateca* se alternam entre o amor, como no poema “O amante” (p. 150), que fala de um homem na busca por mais e mais amor, obtendo ao final, uma “fábula sem serventia”, e a solidão, como em “O só” (p. 157): “Na longa alameda a luz aos pedaços cai/ mole do alto dos postes. Ele olha.// Para que doa, apenas olha./ E não dói”.

No poema “Setembro” (p. 154) a lembrança passada retorna (bem como um olhar mais narcisista do eu poético), mas há um desejo não de revivê-la no presente, como foi feito anteriormente nos poemas “Fim de Semana” (*Rua do Mundo*, p. 45) e “Acontecido” (*Martelo*, p. 20), mas de tentar esquecer o que chega do passado. Em ambos, lembremos, a *escuta* acaba atuando como “presentificadora” de uma lembrança, e aqui em “Setembro”, mesmo não querendo recordar, o eu poético acaba trazendo o passado para o seu presente através da *escuta*. Vamos ao poema:

Nunca mais será setembro,
nunca mais a tua voz dizendo
nunca mais, eu lembro,

nunca mais, eu não esqueço,
a pele, nunca mais,
o teu olhar quebrado,

dividido vou esquecê-lo,
é o que te digo, nunca mais
a minha mão no teu sorriso,

a tua voz cantando,
vou apagá-la para sempre,
e os nossos dias, setembro, lembro

bem, dentro a tua voz dizendo não
(ouço ainda agora), como se quebrasse
um copo, mil copos, contra o muro.

Rasgarei o que não houve, o que seria,
mesmo que tudo em mim me diga não
(e diz), mas é preciso.

Como não se pensa um pensamento,
quero, prometo:
nunca mais será setembro.

Embora o sujeito lembre dos momentos que deseja recordar (a voz, a pele, o olhar, sorriso, etc.), eles não se “presentificam”, ou melhor, não desejam ser trazidos para o

presente. A *escuta* deseja ser bloqueada pelo próprio sujeito, que quer esquecer de tudo, como “não se pensa um pensamento”.

A voz da pessoa que se foi continua cantando, mas o eu poético logo afirma: “vou apagá-la para sempre” – Setembro deve ser apagado do calendário. O problema é que, ao afirmar que não deseja a lembrança, o eu poético acaba por trazê-la para a superfície, expondo-a para todos a verem; dessa forma, não apenas ele irá reviver essa memória, como irá compartilhá-la através do poema. A lembrança passada e, concomitantemente, a vontade de afastá-la do presente, acaba ressoando nessa voz, “presentificando” a experiência.

Além disso, o som da palavra “setembro”, por exemplo, ressoa constantemente ao longo do poema. Já na primeira estrofe, além dos já mencionados “nunca mais”, que aparecem no início de todos os versos e ao longo do poema, “setembro” ressoa em “dizendo” e “lembro”, que estão, por sua vez, no final de cada verso; na 4ª estrofe temos o mesmo procedimento com as palavras “sempre”, “setembro” e “lembro”. Ou seja, o mês que ele tanto quer esquecer aparece por todo o poema em palavras que se assemelham sonoramente a seu nome, dando mais uma mostra do quanto uma lembrança passada permanece ressoando no presente desse eu poético.

Nesse sentido, é válido destacar novamente a recorrência do mês de setembro ao longo dos seus livros, aparecendo, além de no poema acima, nos já mencionados “Acontecido”, de *Martelo*, e “O Triste”, de *Rua do Mundo*. Essa recorrência reflete a vontade do eu poético de reforçar algo que o marcou profundamente e, dessa forma, enfatizar o lado pessoal de uma experiência sentimental.

Assim, em “Setembro”, a vontade de ter essa pessoa de volta mistura-se à vontade de esquecer esse mês, criando uma situação paradoxal e refletindo a própria concepção ambígua da dor de uma perda: não queremos esquecer de um momento, de uma pessoa, mas todas as vezes que essa lembrança volta, causa-nos dor, e tentamos imediatamente afastá-la; no entanto, acabamos afastando também aquilo que não queremos esquecer.

“O desfotógrafo” (p. 166), poema que fecha o livro, parece nos dar indícios do caminho que irá seguir Eucanaã Ferraz no seu próximo livro, *Sentimental*. Há um desejo de extinção da memória por parte do eu poético:

Vejo tudo agora diferente,
como se o tempo contra o rio
dirigisse e de trás pra frente
eu descrevesse um livro

e cada palavra nele se tornasse
livre e me fizesse livre
e sílaba a sílaba toda memória
desaparecesse – sumisse! –

como se, na nossa frente, tudo
o que fomos um dia num passe
de mágica evaporasse num passe
de música, num passo – no ar!

Hoje tudo dá-se a ver sem dor,
limpo, sem um traço de paixão.
Os poemas se apagaram, e, repara
façamos um balanço: de nós

restou não mais que a folha livre
de depois do livro, retrato em
branco em branco.

O tom solene, de anúncio, fruto de uma atmosfera de descoberta (“Vejo tudo diferente”, “Hoje tudo dá-se a ver sem dor”), parece separá-lo do restante do livro, como se fosse um epílogo para *Cinemateca*. Ele vê tudo diferente agora, fazendo parecer que o exercício poético realizado ao longo do livro serve como pretexto para ele chegar até esse momento em “O Desfotógrafo”. Agora, cada palavra presente neste novo livro que ele “desescreve” é uma palavra livre, e faz com que o sujeito sintá-se, também, livre.

É interessante notar que cada estrofe do poema parece ir se apagando aos poucos, e cada uma faz isso de um jeito. Na primeira, o tempo vai contra o rio, e o eu poético “desescreve” um livro: na segunda estrofe, cada sílaba vai, aos poucos, se apagando, e, ao final, some; a palavra “sumisse” é colocada entre travessões, chamando a atenção para esse acontecimento. Na terceira estrofe tudo desaparece “num passe de mágica [...] de música” e, finalmente, “num passo – no ar!” (novamente o travessão aparece), e o que acontecia num passe, agora está a um passo de desaparecer no ar.

Na penúltima estrofe, o eu poético faz uma série de conclusões, todas tiradas depois desses sucessivos desaparecimentos em cada uma das estrofes. Até os poemas se apagam, e do balanço que é feito ao final da estrofe, temos a conclusão nos últimos três versos do poema, que mantém a ideia de apagamento: “a folha livre/ de depois do livro”, e fecha o poema com a imagem final “branco e branco”, uma tela vazia, pronta para ser preenchida por um fazer poético diferente. A “descoberta” desse novo modo de olhar para o entorno terá seus reflexos no seu próximo livro, *Sentimental* (2012) que, como diz o título, preza por uma poética do “sentir”, e apresenta um eu poético que deseja pintar o retrato “branco e branco” com cores mais fortes, através de uma palavra que carregue mais emoção e lirismo.

Cinemateca é um livro denso. Como toda a obra de Eucanaã Ferraz vista até agora, temos os mais diversos temas permeando os poemas, mas é aqui, nessa série de pequenas cenas, que podemos vislumbrar uma maior variedade de histórias. E digo histórias pois esses pequenos filmes *narram* algo, por isso a natureza mais discursiva de boa parte dos poemas do livro.

Essa maior narratividade compromete a “poeticidade” dos poemas, como afirma Dolhnikoff? Seguramente não. Como havia dito no início do estudo desse livro, se nos fecharmos em conceitos definidos para dizer o que é ou não poesia, ou o que confere maior ou menor poeticidade a um poema, estamos empobrecendo muito a discussão – de infinitos desdobramentos – em torno da poesia.

Ao invés de ir atrás da presença destes mecanismos (como a recursividade e discrição propostas por Dolhnikoff) preferi mostrar de que maneira os poemas de *Cinemateca* funcionam *como* poemas, independente de serem mais narrativos, ou de não apresentarem figuras de linguagem na quantidade esperado por um crítico.

As imagens e metáforas produzidas na nossa mente ao lermos os poemas de *Cinemateca* (com toques de assonâncias, aliterações e rimas, aqui e ali), a criatividade com que elas são mudadas e adaptadas para dentro de um poema, e os temas, que vão desde lembranças da infância, um pesadelo no meio da noite, a um encontro inusitado entre um piano e um besouro; tudo conflui para termos não textos narrativos montados para serem poemas, mas narrativas – com seus temas, imagens, sentimentos, beleza – que não iriam existir se não estivessem em “estado de poesia”.

A *escuta* continua aparecendo com força, e atua tanto como presentificadora de uma experiência passada – aspecto que já aparece em poemas dos seus livros anteriores – quanto no olhar atento do eu poético que procura, através da palavra poética, dizer aquilo que não é dito não apenas através do próprio olhar, mas também a partir de outros personagens, como por exemplo na mulher que comete um suicídio (“A Equilibrista”, p. 120) e em uma costureira que “ouve com os dedos” (“A Costureira”, p. 34). Até mesmo uma obra de arte é “roubada” a partir desse olhar que procura aquilo que está além, e que transforma, inclusive, a própria palavra poética – o verso que vira *verso* (“O Roubo”, p. 42).

1.6 Sentimental: a vontade de enfrentar o leão

“A terra é azul”

Yuri Gagarin

Nomear o seu 6º livro de poemas *Sentimental* (2012), uma palavra tão leve – e ao mesmo tempo tão carregada de significações – mostra que Eucanaã Ferraz decide, mais uma vez, mudar um pouco o rumo da sua poética. Já vimos até aqui o quanto o poeta procura sempre uma forma diferente de trabalhar com a palavra, passando pelo apreço em lapidar essa palavra, jogar com luz e sombra, olhar a sua rua/mundo, explorar as imagens como em um filme e, agora, tenta trabalhar com aspectos sentimentais. Cadão Volpato (2012) define Eucanaã como um “poeta rebelde”, e explica: “quando o leitor espera um caminho suave, já aplainado na experiência do último livro, eis que o poeta reaparece com um código diferente, que requer uma atenção renovada”.

A Professora Vilma Costa, no artigo “A Sombrinha e o Equilibrista” (2013), sobre *Sentimental*, nos adverte com uma afirmação interessante. Ao falar sobre a palavra *sentimental*, questiona a nossa tendência a relacionar a palavra com o Romantismo, e, juntamente a isso, com termos como lamurioso ou excessivo. Vilma Costa conclui o raciocínio chegando ao cerne da questão: “por que não se denominar sentimental uma poética que lida com a intensidade dos afetos e sentimentos humanos, demasiado humanos?”

É através dessa definição que desejo percorrer os poemas do livro. Acredito que o sujeito poético de *Sentimental* não deseja o romantismo, mas tenta olhar o mundo de uma maneira mais inocente, sem procurar lapidar o poema na busca pela palavra mínima, como fez, por exemplo, em *Martelo*.

O problema aqui é como lidar com essa “viagem através dos sentimentos”, como bem definiu José Castello (2012). A respeito desses sentimentos, o crítico se pergunta: “Como decifrá-los? Como interpretá-los? Não será o mais difícil apenas aceitá-los?”. E é ao longo do livro que acabamos percebendo a impossibilidade de escrever um livro verdadeiramente sentimental. Ainda recorrendo a Castello:

Não é fácil lidar com sentimentos sem transformá-los em pesadas placas de prensa e reduzi-los à máscara lamentável dos clichês. Sentimentos têm, quase sempre, uma aparência fácil: brotam espontaneamente, às golfadas, e escorrem molhados dos olhos. Difícil é enfrentá-los a seco. Mais difícil ainda, observá-los como travas que, em vez de expressar, bloqueiam a experiência. (CASTELLO, 2012)

E o que o eu poético acaba percebendo inconscientemente ao longo dos poemas, é a impossibilidade de tirar do coração tudo o que ele oferece: “Quase só músculo a carne dura./ É preciso morder com força”, nos diz o poema de abertura do livro (FERRAZ, 2012, p. 9). Mesmo mordendo com força, o que sai são os “sentimentos mais dolorosos e menos sentimentais” (CASTELLO, 2012), o que, nem de longe, faz o livro ser uma obra não-lírica, não-sentimental, ou o que quer que possam chamá-la, mas um livro que aspira chegar neste estado *sentimental* atingindo, nessa empreitada, níveis surpreendentes de lirismo e beleza, como veremos a seguir.

A narratividade de *Cinemateca* ganha, em *Sentimental*, um novo fôlego; muitos dos poemas são “cheios”, escritos em estrofes “carregadas” de palavras, como se tentassem dizer mais, abordar outros pontos de vista, narrar com detalhes tudo o que esse coração oferece ao ser mordido. Os poemas, por mais narrativos que sejam, tentam organizar as quebras entre versos e estrofes através do uso de *enjambements*, fazendo com que o leitor organize mentalmente aquilo que é lido. Por esse motivo, o leitor acaba ganhando um papel ao interpretar essa “torrente de discursos”, como nos diz Vilma Costa: “por mais clareza ou objetividade que o poeta persiga, a comunicação é interrompida pela necessidade de interpretação e apropriação de ideias e sentimentos de quem lê” (2013).

Ainda em termos formais, alguns poemas do livro estão em redondilha maior, como “*Les romanciers étrangers*” (p. 68), que será trabalhado mais à frente, um poema em decassílabo (“Sangue do meu sangue”, p. 35), entre outros. Por mais que sejam minoria no livro, esses poemas já mostram uma mudança em relação às obras anteriores de Eucanaã, onde encontramos pouco trabalho com a métrica.

Agora, passemos aos poemas que considero mais interessantes para se entender melhor essa empreitada na busca pelos sentimentos.

O poema “Vem” (p. 11) conta-nos a história de um homem que quis “o espinho extremo”:

Saberia reconhecê-lo em meio a tudo? Algum sinal?
Um cisne gravado na testa? Talvez

bastasse, à distância, atentar nos modos de dobrar
ou desfazer frases um lenço quem sabe, no levar
água à boca, moeda à bolsa, banal, vislumbresse
um rastro, mesmo sem saber agora, não saberia
nunca?, o que faria do acaso o certo, até que

se manifestasse numa forma inadiável e porque seria
 assim avistaria na matéria mínima a sua fábrica,
 o fogo que sobreviveria contra a indiferença dos dias;
 mas as ruas são compridas, era preciso estar mais perto
 para perceber; [...]

É possível perceber até aqui uma necessidade do eu poético de explorar todos os sentimentos que chegam em um fluxo contínuo. No entanto, esse sujeito percebe que o mundo à sua volta não participa desse acordo. O ideal, portanto, seria

beber sem supor alguém após o drinque, gastar-se só,
 sem presumir um abraço à saída do cinema, à saída
 de sábado, mas ele sacrificaria qualquer ponderação
 para persistir no engano de seguir à própria sorte

Ao final do poema, o sujeito à margem encontra o seu destino final, tendo as canções de amor como principal veneno:

[...] Canções
 de amor foram o seu veneno, todas à roda da mesma
 víscera, da mesma válvula sentimental, podia senti-la
 sem amores nem romances, sangue e bomba só,
 como no peito de um bicho que é apenas isso.

Então, exausto, sem nenhum grito, deitou-se sobre
 a pedra escura da rua ou da escharpa mais alta da lua
 mais miserável e suja e esteve ali, parado, manso,
 sem que nada pedisse ao tempo ou pretendesse.
 E era só uma noite entre as noites, quando despertou

agitado, deve ter sido assim, pela visão de uns lábios,
 vinham acesos, na direção
 dos seus.

Esse sujeito sentimental, se assim podemos chamá-lo, “exausto, sem nenhum grito”, vê a sua empreitada como fracassada. Como nos diz Leonardo Gandolfi ao tratar do poema: “o adjetivo que dá título ao livro se mostra questionado” (2013), ou seja, o *sentimental*, depois de ser posto à prova diante de mundos “abarrotaados de frases moles *blogs* celulares/ fazer amigos impressionar pessoas”, acaba exausto e resignado.

De maneira diferente – mas abordando a mesma ideia – temos, no poema “Uma gaivota viesse” (p. 15), um eu poético que se nega a aceitar um presente de um amigo que viaja para Lisboa: “não quero, Alberto,/ de Lisboa senão o que ela não dá, o que ela guarda e é preciso/ roubar, a secreta alegria que não cabe nos guias de turismo”. Essa recusa não é apenas a de um presente, mas é uma recusa de *sentir*, afinal:

De nada valem os antiquários; quando voltamos de Lisboa, tudo
o que trazemos, percebemos, está partido, por isso, Alberto,
não vale a pena trazer nada, que daí só trazemos, sem dar conta

o que nos parte
o que nos corta,
mal fechamos a mala, mal abrimos a porta.

É como se ele se recusasse a ser o sujeito do poema “Vem”, visto logo acima; melhor não arriscar experimentar o “veneno das canções de amor”, ou buscar o “espinho extremo”. Há em “Uma gaivota viesse” um eu poético sentimental, mas este nega entregar-se a tal estado ao recusar um presente de Lisboa, lugar que traz sentimentos e nostalgia ao sujeito.

A desconfiança em *sentir* aparece logo adiante, no poema “Papel tesoura e cola” (p. 19). Ao estar diante de uma paisagem chinesa, o eu poético se questiona:

Do alto, tomado pela beleza, achei que
em meu coração a tristeza era mesquinha;

pensar em mim e em você me pareceu avareza,
tendo em vista que nós somos bem menores

Mais uma vez temos um sujeito sentimental; ele sente tristeza em seu coração, mas a diminui, achando mesquinho “pensar em mim e em você”. Ao final do poema, mesmo a sua presença naquele lugar é questionada:

Era uma tarde chinesa, tarde de mim sem você,
quando vi que nós dois juntos não valíamos

a cena.

Da mesma forma que em “Uma gaivota viesse”, temos um eu poético longe de mostrar-se frio, de não sentir nada: ele sente algo (seja a tristeza em uma tarde chinesa, que acha ser mesquinha, seja a saudade de Lisboa, que quer evitar sentir) mas não deseja levar esse sentimento adiante, expressá-lo abertamente. Como nos diz Leonardo Gandolfi: “De alguma forma, está-se diante do desejo – e não exatamente de sua consumação – de que as palavras expressem sentimentos” (2013).

A melancolia também atinge esse sujeito, e aparece de maneira mais clara em uma espécie de “trilogia” – três poemas que aparecem juntos e que constituem uma sequência narrativa do tema. No primeiro deles, “Da vista e do visto” (p. 24), temos o eu poético, já no início do poema, constatando: “Mais uma vez é maio; não o levaste comigo;/ horas se

escrevem com o lápis de sempre”; e é ele próprio que nos lembra: “maio, mês de meu aniversário, quando a melancolia/ é menos nítida que a linha dos morros e dos edifícios”.

Por estar em maio, no mês do seu aniversário, a melancolia se disfarça um pouco, tornando-se “menos nítida” do que geralmente é; mas, algo foi levado, e é através dessa constatação que o poema segue na sua estrofe final:

vento, sol, amendoeiras, é como te digo, não levaste
maio e mesmo os meus olhos estão aqui, comigo; algo,
porém, sei que se foi contigo; que coisa era, não sei,
e, ainda que pequena, faz falta, era minha; coincidência
ou não, procuro e não encontro a minha antiga alegria.

Ou seja, o que prevalece até aqui é uma melancolia que, por mais que esteja amenizada, predomina; a alegria, por outro lado, segue desaparecida, perdida em algum lugar.

No poema seguinte, “Melancolia” (p. 25), fica claro que é essa melancolia o sentimento predominante do eu poético; tudo que possa significar alguma alegria – alegria que ele procura desde o poema anterior – é, na verdade, uma cópia, como nos dizem os primeiros versos:

Uma cópia do nosso quarto, cada coisa, e pedaços da paisagem lá fora;
não se trata de dor ou desespero, é apenas a cópia da minha alegria; [...]

A segunda estrofe segue de maneira fatalista, constatando quase que um apocalipse:

Todos estão cegos. Todos estão loucos. Todos estão mortos.
Deuses habilidade súplica suborno não têm nenhum poder
e nos lançamos ao destino, ao veredito da sorte, às leis do acúmulo
rios hotéis *palaces* suítes, reproduções disso e daquilo, do que
não vemos nem saberemos, imagens não me sirvam de consolo
mas quando sejam o horror guardem ainda alguma beleza, a cópia
da beleza de quando éramos nós dois e o mundo; não é o fim,
é o dedo de ninguém sobre a tecla que nos copia, somos nós
sem nós em cópias, à perfeita e sem fim ilusão, à perfeição
da vertigem.

O eu poético mais contido e ponderado do poema anterior se transforma, e temos aqui um sujeito que, através de inúmeras constatações, tenta entender o que aconteceu: porque a sua alegria está ausente e porque tudo que por um segundo considerou ser algo alegre não passa de uma cópia, um testemunho falso da sua verdadeira condição.

Passada essa torrente emocional, o poema seguinte, “Graça e sempre” (p. 26), que fecha essa trilogia, parece um respiro de ar fresco depois de uma tempestade. A chegada da

sua mulher amada constitui uma renovação, um recomeço, interrompendo o estado melancólico em que ele se encontrava:

Um, a ideia o deu;
dois, algum esforço,
e ainda outro;
é neste verso, o quarto, que ela chega

e interrompe,
quando a melancolia maquinava um daqueles poemas,
mas a grande obra toda se desfez na luz repentina que
me sorria.

A leveza de “Graça e sempre”, em contraste com a gravidade e resignação do poema anterior, termina esse ciclo pessoal do eu poético e nos revela – da mesma forma que nos poemas de *Sentimental* vistos anteriormente – uma vontade de não se entregar à melancolia, de não deixar-se cair no desespero. Em “Graça e sempre”, o poema que se formava ia surgindo com dificuldade, os versos revelam uma certa falta de vontade de seguir na escrita do poema (medo, talvez, de cair novamente em um estado melancólico?); o esforço para escrever vai até o quarto verso, e é apenas quando a mulher chega que o poema pode chegar a um desfecho. Dessa forma, o eu poético interrompe algo que, à primeira vista, parecia incontornável – escrever um poema melancólico – para apenas contemplar o rosto daquela mulher que aparece de repente diante dele.

Mas é no poema “Sob a luz feroz do teu rosto” (p. 20) que temos o combate direto entre o eu poético e a sua vontade de “sentir mais”; e é na figura do leão – animal belo e, ao mesmo tempo, perigoso – que essa luta se realiza. Como veremos no estudo do poema, acredito que a figura do leão simbolize o desejo de ser mais *sentimental*; mas, como estamos vendo, essa tem sido uma tarefa complicada de se realizar.

Na primeira estrofe, o eu poético fala abertamente sobre o seu desejo de encarar este leão, de afagá-lo:

Amar um leão usa-se pouco,
porque não pode afagá-lo
o nosso desejo de afagá-lo,

como tantas vezes cão e gato
aceitam-nos a mão a deslizar
sobre seu pelo;

Para o eu poético, é difícil afagar um animal como o leão, mesmo desejando isso, e ter qualquer contato direto com ele deve ser extremamente raro. Em seguida, e no que pode ser

uma alusão à “Fábula de Anfion”, do livro *Psicologia da Composição*, de João Cabral de Melo Neto (o herói, Anfion, deseja despojar a sua poesia de afetividade e, por isso, joga a sua flauta longe), o “eu” poético reforça o fato de não podermos amar um leão agora que “a flauta que tudo encantaria” foi quebrada:

Amar um leão não se devia,
agora que já não somos divinos,
quando a flauta que tudo

encantaria, gentes animais
pedras, nós a quebramos contra
a ventania; amar

um leão é só distância: tê-lo ao seu lado,
não poder beijá-lo, o deserto
que habita em torno dele;

Para o eu poético, amar um leão é algo feito só à distância, não podemos nos aproximar e explorar tudo aquilo que ele pode oferecer. Por isso, para evitar sermos atacados por essa criatura imprevisível, é melhor amar os objetos à nossa volta; esses objetos são seguros, inofensivos, e não corremos o risco de cairmos em uma armadilha:

era mais certo amar um barco,
era mais fácil amar um cavalo;
amar um leão é não poder amá-lo;

Esse amor ao leão toma proporções românticas quando o eu-poético deseja que o animal o mate, e vai mais além ao assumir que esta seria “a dor maior, mais que esperada”:

e nada que façamos adoça
o que nele nos ameaça se
amar um leão nos acontece:

à visão de nosso coração
ofertado, tudo nele se eriça,
seu desprezo cresce;

amar um leão, se nos matasse;
se nos matasse o leão que amamos
seria a dor maior, mais que esperada:

presas patas fúria cravadas em nossa carne;
mas o leão, que amamos,
não nos mata.

Esse ideal, nitidamente romântico, de morrermos pela dor maior, mostra que o eu poético não só deseja esse leão para si, como quer morrer com as patas dele cravadas na sua própria carne.

“Sob a luz feroz do teu rosto” é, acredito, um dos poemas símbolo do livro, e nos revela, através do uso da alegoria, o tabu de se falar dos sentimentos dentro de um poema agora que a flauta “que tudo encantaria” foi quebrada. Em outras palavras, enfrentar um leão – assim como falar abertamente dos sentimentos – é perigoso, por isso, é melhor ficar distante, e apenas imaginar como seria morrer por ele.

O único personagem de *Sentimental* que torna-se, de fato, sentimental, é Yuri Gagarin, o primeiro astronauta a dar a volta na terra. O poema, intitulado “*El labirinto de la soledad*” (p. 28), nos conta de que maneira Yuri passa a ser considerado “um idiota que se comovia mais que o esperado”, e que “vizinhos e cunhados decretaram:/ o homem estava doido; mas sua mulher assegurava/ que ele voltara apenas sentimental”.

Mas, antes de falar de “*El labirinto de la soledad*”, e da importância de seu título, passarei por outros poemas que considero interessantes dentro do contexto do livro.

Os poemas seguintes à “Sob a luz feroz do seu rosto” são mais “frios”, sem o apego a sentimentalismos, falando de forma mais direta sobre a solidão, como em “Senhor Capitão” (p. 54): “O homem só, a bordo do seu silêncio,/ não necessita bens que não sejam velas remos; [...] se o mar tivesse janelas talvez houvesse/ outro mundo no qual esse homem descansasse// o seu desprezo”.

No poema “*Les romanciers étrangers*” (FERRAZ, 2012, p. 68), ao implorar por um beijo do seu amor, a mulher ouve um não como resposta; ela se pergunta: “Mas como ele conseguia/ser assim, intransponível?”. O poema segue:

Diante dela, parecia
que se convertera em pedra,
pedra inteiramente não,
muro inteiramente muro.

Que fazemos quando alguém
que amamos se faz assim
diante de nosso desejo,
frente a nosso desespero?

Hoje os olhos estão secos.
Ela lembra. E ela entende
que tudo foi bem pior:
porque a pedra não era ela,

porque a pedra era ela mesma,
apesar de toda lágrima.
Sim, ela era a pedra dele,
em que ele a transformara.

A lágrima aqui não tem efeito, é o *não* que pesa como uma pedra. “Sentimentos nem sempre estão onde julgamos”, diz José Castello (2012), e por mais que o poema acima pareça evidenciar o anti-sentimental – o homem intransponível – vemos apenas que esse sentimento aparece de uma forma diferente, como que filtrado pela secura do *não* da resposta do homem e da *pedra* em que a mulher se transformara.

Sob o ponto de vista formal, é importante mencionar que “*Les romanciers étrangers*” está todo em redondilha maior, deixando os versos com um ritmo interessante – quase dançante – o que contrasta com a temática do poema, que fala de um rompimento amoroso. Essa relação acaba conferindo um ar irônico à situação: enquanto lemos sobre esse amor desfeito somos levados pelo ritmo que a métrica fornece ao poema. Além disso, é válido ressaltar a assonância na última estrofe, procedimento este marcado pela repetição das letras “a” e “e” em “Diante dela, parecia/ que se convertera em pedra” e “Sim, ela era a pedra dele,/ em que ele a transformara”, reforçando, através dessa repetição, a circularidade que a assonância provoca.

“Tão bonita” (p. 74), poema que vem logo a seguir, nos fala sobre a inutilidade de tentar se falar sobre a natureza – tentar poetizar as suas características – atestando o seu estado frio e indiferente com os sentimentos que possam ser demonstrados através de um poema.

Inútil, minha Hwang Jin-I, dizer ao rio
é linda a lua sobre as colinas
caindo, para vê-la vale deter-se por um instante.

Não vale a pena, desista, é nada tentar conversar,
tentar convencer, tentar o que seja.
De nada adiantaria dizer ao rio que,

chegando à praia, ele não retornará
e nunca mais verá a montanha que passeia
devagar, a árvore que vai no vento.

De que serve, Hwang Jin-I, passar assim,
com tanta pressa, fluir
tão facilmente?

O eu poético se mostra resignado ao tentar poetizar aquilo que vê à sua volta. O “ser sentimental” de poemas anteriores (que tentava se aproximar do leão) agora parece indiferente com o entorno, questionando até mesmo o próprio rio do poema e a pressa com que flui em direção ao mar, como nos diz a última estrofe. Esse questionamento com relação ao rio pode ser aplicado a nós mesmos: para que estamos aqui, vivendo nossas vidas com tanta pressa? E o tempo, implacável, que passa tão facilmente na direção de um fim inevitável?

Formalmente temos algo interessante acontecendo na 1ª estrofe. No momento em que o eu poético começa a falar para o rio, a partir do segundo verso, a sonoridade ganha um teor mais lírico através das aliterações com a letra “l”, “c” e “v” em “linda a lua sobre as colinas/ caindo, para vê-la vale deter-se por um instante”. É como se ele estivesse entoando esses versos para o rio, como em uma canção.

O caráter não sentimental de “Tão bonita” chega a um limite: não há mais a vontade de “sentir” que havia em outros poemas; a resignação aqui é total, chegando, na última estrofe, a um abandono até mesmo da nossa própria existência. Se tínhamos no poema “Vem” (p. 11), uma tentativa de tentar “o espinho extremo”; em “Sob a luz feroz do seu rosto” (p. 20) uma vontade de afagar o leão, e na “trilogia” de poemas (p. 24-26) uma forte melancolia e a busca pela “antiga alegria”, aqui em “Tão bonita” o que temos é apenas resignação.

É também interessante notar que a *escuta* aparece apenas quando o eu poético fala a partir do olhar de outra pessoa; ou seja, ele procura esse olhar no entorno, mas encontra apenas no momento em que se coloca na posição de uma outra pessoa à *escuta*. Essa forma de *escutar* aparece, como vimos, nos livros anteriores de Eucanaã Ferraz: em “Eram penhas entre águas enormes, diria” e “Ali está ela, atenta, a leitora”, ambos de *Desassombro*; e em “A costureira” e “A equilibrista”, de *Cinemateca*. E aqui em *Sentimental* a *escuta* através desse olhar parece ganhar força, e podemos perceber um eu poético que precisa estar em contato com o “outro” para poder entrar em ressonância com o entorno.

Por exemplo no poema “Sou eu, deixa entrar” (p. 56), sobre Wisława Szymborska – clara alusão ao poema “Conversa com a pedra”, da autora polonesa; nele, a poeta recosta o ouvido em uma pedra, na tentativa de escutar o que ela tem a dizer. E se no poema de Wisława a pedra se recusava a deixar a poeta entrar, aqui em Eucanaã ela não apenas recebe o convite para entrar, mas consegue escutar por completo o que esse “ente” tem a dizer:

Chama-se Wisława Szymborska.
Exausta, a cabeça na pedra, recosta.
Parece, então, ouvir um cochicho;
aproxima um pouco mais o ouvido:

*

Não mais o sono em que, pedra, permaneço há milênios;
desabotoo em portas e janelas; brunindo-me,
faço em corredores claro o que outrora compacta
indiferença; sem os fáceis da matéria lassa, invento
paredes menos ferozes; contorço, sem avesso, oco

que me tornasse mais leve, como acontece aos fetos,
como deve ser sair de um ovo; dói,
porque não há desabrochar suave, em pétalas, quando

se ignora totalmente a primavera e tudo o que se sabe,
 não podes imaginar, é o cavo escuro do chão;

[...]

O poema segue, e é a partir dessa *escuta* – dessa capacidade que a poeta tem de ouvir a pedra, de entrar em ressonância com ela – que as estrofes se desdobram em uma série de imagens, culminando, nos versos finais, com a ironia característica da polonesa que, depois de finalmente realizar a sua vontade de escutar o que a pedra tem a dizer, faz pouco caso do que ouviu: “Que belo!/ muito embora a pedra/ tenha lhe parecido// um tanto pernóstica”.

Em “Gaku Tada” (p. 47), o eu poético consegue constatar, ao olhar nos olhos de um menino, que ele *escuta* a voz das pedras (assim como Wisława Szymborska) e das flores:

Há quem, secretamente e manso,
 das pedras e das flores ouça a voz,
 na mesma língua em branco

respondendo; pensei nisso quando
 olhei nos olhos do menino, ator
 de uma pequena trupe de kabuki.

Aqui, temos mais uma mostra de que escutar o entorno vai muito além de apenas ouvi-lo: escutar é ouvir e ver ao mesmo tempo, em um todo que entra em ressonância com esse entorno; e o sujeito poético percebe essa condição em um menino que ouve a voz das pedras e das flores através do olhar. A “língua em branco” seria a linguagem da *escuta*, o olhar que *ouve* desde pedras até flores e responde a elas nessa mesma língua, percebendo, assim, o sentido das coisas. O menino é, portanto, um ser em total ressonância com o que está à sua volta e o exemplo perfeito de alguém à *escuta*.

Até mesmo um cão é posto à *escuta* quando é descrita uma imagem: um gramofone e, parado ao lado, um cachorro (p. 46). O eu poético se pergunta:

[...] além de ouvir
 a música,

ele podia farejá-la? Talvez até pudesse vê-la
 desprendendo-se em borrões, sem entendê-la;
 por isso, ouvindo-a por inteiro, algo espantoso
 descobrisse,

nunca saberemos, pois nunca saberemos
 por inteiro o que seja um cachorro; quem sabe
 da música ele captasse o seu estado puro
 número

e sentisse o que nela, mais que racional, não
 será humano [...]

O cão parece estar à *escuta* pois consegue *ver* a música que soa pelo gramofone e, mesmo sem entendê-la, ouve-a por inteiro; quem sabe, captando dela o seu estado puro. Assim, temos mais uma vez a música como forma ideal de *escuta* – a expressão artística que, como vimos anteriormente, poderia ter “tomado valor” para Paul Valéry.

O poema “Oboé” (p. 39) nos fala de um indivíduo que suspende os sons do mundo à sua volta e passa a ouvir, na verdade, sons em “outra frequência” e que as pessoas que não *escutam* não conseguem perceber:

É preciso nomeá-lo assim, à distância: o indivíduo;
que, recluso, pouco a pouco se faz surdo e pode,
por isso, baixar em seu aparelho o volume
do mundo e reduzi-lo, se quiser, à mímica
sem sentido que lhe parece ser o sentido de tudo;

o indivíduo mouco transmuta a vida em rádio;
e mais, dizem que é doido quando, se não bastasse,
está constantemente assim, mudo, sem marcas
de dor ou gozo em seu rosto; por fim, a terra
é de cegos mas ele traz os dois olhos bem abertos.

Esse indivíduo é o ideal de *escuta* para o eu poético, aquele que decide ouvir os sons que ninguém ouve, como se aquilo que de fato interessasse estivesse em outra frequência sonora – em ondas de rádio, como sugere um dos versos. A *escuta*, portanto, não vem daquele que ouve todos os sons do seu entorno, mas do ser que está com os “dois olhos bem abertos” e que, ao deixar de ouvir o mundano, sente a ressonância do entorno através desse olhar que ouve o que está além.

Assim, temos a noção de *escuta* não como um ouvir puro e simples, mas um escutar que é, ao mesmo tempo, *ver*, contemplar com um olhar que percebe não apenas as imagens que vê, mas que também une suas sensações interiores com o seu entorno e que busca sentido naquilo que observa. A terra é de cegos – de pessoas que não *escutam* – e ele é o único que traz os dois olhos bem abertos, podendo, assim, vislumbrar “o sentido de tudo”.

Nesse sentido, lembro aqui do poema “O Cego” (1997, p. 22), do livro *Martelo*: “O cego na multidão,/ entrebatendo-se/ contra muros/ contra milhões de olhos,/ é um boi que, mesmo sem gume,/ tem de segar a cidade/ e abrir trilha/ – seu pasto – em que,/ acerbo, seu passo”. Ou seja, o eu poético se coloca na posição de um cego em meio a “milhões de olhos” – um sujeito que tem que abrir uma trilha para poder caminhar.

Podemos também traçar um paralelo entre o cego do poema de *Martelo* e o indivíduo de “Oboé”. Se antes tínhamos um sujeito cego “entrebatendo-se [...] contra milhões de olhos”, agora esse indivíduo é o único que mantém “os dois olhos bem abertos” em uma terra de

cegos, mostrando que o eu poético evoluiu no sentido de, agora, atribuir ao olhar o fator principal para *escutar*, e não mais se considerar um cego em meio à multidão de olhos.

Dois poemas de *Sentimental* destoam do livro pela sua estrutura formal, de versos mais curtos e com estrofes menores, e pela maneira com que são trabalhadas as imagens, assemelhando-se muito ao que encontramos em *Desassombro* e *Rua do Mundo*. O primeiro deles, “Muda-se o Carlos Mendes de Sousa” (p. 85), fala sobre a mudança de um amigo para a cidade de Braga, em Portugal; destaco aqui a beleza com que as imagens são descritas, mesmo que brevemente, sobre essa nova casa do seu amigo:

Donde se veem os telhados,
foi o que me disse.

Imagino então o vermelho das telhas,
mordidas por um céu largo,

e a luz, que há de ser um terraço.
A caixa dos correios

é pequena? Melhor assim,
cabem só livros magros

de poemas.
Seja feliz aí em Braga,

nesta rua de nome iluminado:
do raio.

O eu poético retorna aqui a uma poesia mais despreocupada, sem tentar ser sentimental e sem se ater a questões pessoais, melancolia, solidão, tristeza, etc. A ida de um amigo a uma outra cidade desperta uma busca por imagens que descrevam esse lugar, e as colocações do “eu” são serenas, inocentes: ele imagina o vermelho das telhas, se alegra pela caixa do correio ser pequena – assim, cabem apenas livros de poemas – e até o nome da rua, do raio, ganha força poética ao tornar-se uma rua de nome iluminado.

“Muda-se o Carlos Mendes de Sousa” parece um respiro de frescor depois dos poemas anteriores, mais “cheios”, tanto pela maior narratividade quanto pelo elevado número de conflitos interiores do eu poético.

O mesmo acontece no poema “Imagens de urubu” (p. 90), em que é descrito o voo da ave por sobre a “baía sulfúrea o horizonte purpúreo”:

Largo único vai o urubu puro Le Corbusier
seu apuro sobre a baía sulfúrea o horizonte purpúreo

disciplina
e fome

dependuradas no vento sobre ruas aturdidas difusas
enquanto o crepúsculo, Medusa paciente, lentamente

cai.

O eu poético avista essa ave, “puro Le Corbusier” – em referência ao arquiteto suíço – e através dessa contemplação as imagens vão se desenrolando. Formalmente, temos um trabalho muito interessante, como o uso das vogais “a” e “u” no primeiro verso, traçando um “caminho de sons” abertos e fechados, culminando na “leveza” do nome do arquiteto, que parece flutuar no verso da mesma forma que o urubu. Destaque também para os dois últimos versos: o crepúsculo – que no penúltimo verso parece estar chegando devagar através do uso das palavras “paciente” e “lentamente” – cai bruscamente através do efeito causado pela quebra não só do verso, mas da estrofe, terminando o poema com a palavra “cai”, solitária e decisiva, estabelecendo assim o contraste/paradoxo entre o voo do urubu e a noite que chega.

Voltamos agora para o poema “*El laberinto de la soledad*” (p. 28), considerado pelo próprio Eucanaã Ferraz, em entrevista a Cadão Volpato, como uma “metáfora do livro” (FERRAZ, *apud* VOLPATO, 2012). O poema nos conta a história do astronauta russo Yuri Gagarin, o primeiro homem a viajar para o espaço e ver a terra de longe, afirmando a famosa frase: “A terra é azul”.

Em “*El laberinto de la soledad*”, Yuri volta do espaço um sujeito sentimental, e depois de afirmar que a terra é azul, passa a dizer obviedades e desperta a ira dos seus inimigos, que passam a considerá-lo como “um idiota// que se comovia mais que o esperado”:

Yuri viu que a Terra é azul e disse a Terra é azul.
Depois disso, ao ver que a folha era verde disse
a folha é verde, via que a água era transparente

e dizia a água é transparente via a chuva que caía
e dizia a chuva está caindo via que a noite surgia
e dizia lá vem a noite, por isso uns amigos diziam

que Yuri era só obviedades enquanto outros
atestavam que tolo se limitava a tautologias
e inimigos juravam que Yuri era um idiota

que se comovia mais que o esperado; chorava
nos museus, teatros, diante da televisão, alguém
varrendo a manhã, cafés vazios no fim da noite,

sacos de carvão; a neve caindo, dizia é branca
a neve e chorava; se estava triste, se alegre,
essa mágoa; mas ria se via um besouro dizia

um besouro e ria;

Já é possível perceber através dessas cinco primeiras estrofes que não há economia nas palavras. Entendemos o que Yuri “sofre”: ele fala obviedades; mas diversos exemplos são enumerados – quase sem nenhuma pontuação – passando a sensação de que as tais obviedades não são apenas faladas pelo astronauta, mas pelo próprio eu poético, que mistura a sua voz com a de Yuri.

vizinhos e cunhados decretaram:
o homem estava doido; mas sua mulher assegurava
que ele apenas voltara sentimental. O astronauta

lacrimoso sentia o peito tangido de amor total
ao ver as filhas brincando de passar anel
e de melancolia ao deparar com antigas fotos

de Klushino, não aquela dos livros, estufada
de pendões e medalhas, mas sua aldeia menina,
dos carpinteiros, das luas e lobisomens,

de seu tio Pavel, de sua mãe, do trem,
de seus primos, coisas assim, luvas velhas,
furadas, que servem somente para fazer chorar.

Yuri torna-se aquilo que o eu poético do livro desejaria ser: “sentimental”. É claro que, no poema, o astronauta é representado como o estereótipo perfeito para tal adjetivo, virando, assim, uma caricatura; mas pelo que vimos até agora nesse estudo dos poemas de *Sentimental*, o eu poético não consegue atingir tal estado em que se diz aquilo que sente e, ao mesmo tempo, se sente de fato aquilo que diz. Se Yuri diz obviedades é porque está sendo sincero, sem utilizar nenhum tipo de filtro; o eu poético do livro, por outro lado, acaba filtrando seus sentimentos mais fortes e ocultando outros, que ficam apenas sugeridos nas entrelinhas. O problema é que o astronauta do poema, ao personificar o “ser sentimental”, acaba ficando à margem da sociedade.

Era constrangedor o modo como os olhos
de Yuri pareciam transpassar as paredes,
nas reuniões de trabalho, nas solenidades,

nas discussões das metas para o próximo ano
e no instante seguinte podiam se encher de água
e os dentes ficavam quase azuis de um sorriso

inexplicável; um velho general, ironicamente
ou não, afirmara em relatório oficial que Yuri
Gagárin vinha sofrendo de uma ternura

devastadora; sabe-se lá o que isso significava,
mas parecia que era exatamente isso, porque
o herói não voltou místico ou religioso, ficou

doce, e podia dizer eu amo você com a facilidade
de um pequeno-burguês, conforme sentença
do Partido a portas fechadas.

Yuri também mudou o seu gosto artístico, preferindo Octavio Paz (que escreveu um livro cujo nome dá título ao poema de Eucanaã) e as “telas degeneradas de Picasso”:

Certo dia, contam,

caiu aos pés de Octavio Paz; descuidado tropeçara
de paixão pelas telas cubistas degeneradas de Picasso.
Médicos recomendaram vodca, férias, Marx,

barbitúricos; o pobre-diabo fez de tudo
para ser igual a todo mundo; mas,
quando aparecia apenas banal, logo dizia coisas

como a leveza é leve. Desde o início,
quiseram calá-lo; uma pena; Yuri voltou vivo
e não nos contou como é a morte.

O poema termina assim, com um breve lamento da voz poética que buscava saber mais desse sujeito sentimental.

O livro de Paz, que dá título ao poema, fala sobre a construção da identidade mexicana através da história do país. Recorro aqui ao professor Antonio Paulo Rezende (UFPB), que fala sobre a monumental obra do poeta mexicano:

Não se pode negar que há, no livro, um propósito de apresentar as tradições mexicanas, suas máscaras, seus desejos de ruptura, suas perdas, suas impossibilidades de sair do labirinto, sua solidão contemporânea da modernidade. O mexicano firma sua identidade histórica, inventando suas singularidades, traçando suas diferenças com outros povos e culturas, criando formas e espelhos para traduzi-las. Ao ser ele mesmo, termina por universalizar-se, eis o cerne da dialética de Paz. Refletindo sobre a história mexicana, o autor reflete sobre si mesmo, sobre a condição humana, sobre a história na sua dimensão mais ampla, com sua arquitetura labiríntica e seu equilíbrio instável. [...] Usa a história como pretexto para fazer uma reflexão sobre o ser e a identidade, sobre a permanência e a mudança, num tempo de longa duração, no qual o real e o imaginário dialogam com o autor e com seus leitores. (REZENDE, 2000)

A partir dessa afirmação, Rezende se detém na questão da solidão como consequência da alienação do povo mexicano que, para Octavio Paz, acabou se isolando ao não encontrar em si próprio, e no outro, algo que os unisse.

A solidão e a alienação expressam perdas e distanciamentos, são conceitos pensados ou experiências vividas, através da relação do eu com o outro, nossos espelhos, nossas referências para a construção das nossas identidades. A solidão expressa a dificuldade de se reconciliar com o outro, a nostalgia de algo que foi perdido, que nos tira a coragem de enfrentar o mundo, ou mesmo nosso desencantamento com as

coisas que nos cercam, uma certa dose de niilismo. Nessa perspectiva, o estudo da história pode fazer emergir o que está escondido ou aparentemente perdido, abrir caminhos para a reconciliação [...] (REZENDE, 2000)

Assim, podemos supor que Yuri Gagarin é aquele que, mesmo estando junto do outro, enfrenta uma solidão imensa, sente-se isolado da sociedade. Octavio Paz tenta, através de um estudo da história do seu país, abrir esses caminhos de reconciliação; Yuri, ao tornar-se um sentimental, tenta abrir esse caminho de um outro jeito: reconciliar-se com o seu próximo através dos sentimentos. Se Paz buscava sinergia partindo do todo – da identidade de um país – Yuri assume a tarefa para si próprio, e com o “peito tangido de amor total”, sai por aí, dizendo “eu te amo” com facilidade, caindo de amores por telas cubistas e, vejam só, pela obra de Octavio Paz.

Yuri é o ideal extremo e inalcançável do eu poético; e podemos até arriscar sugerir uma conexão entre “*El laberinto de la soledad*” (FERRAZ, 2012, p. 28) e o poema “Sob a luz feroz do teu rosto” (p. 20), que fala sobre a dificuldade que temos de afagar o leão, afirmando que “se nos matasse o leão que amamos/ seria a dor maior, mais que esperada [...] mas o leão, que amamos,/ não nos mata”.

O personagem de Yuri Gagarin pode ser justamente aquele que foi morto por esse leão. Como nos dizem os dois últimos versos de “*El laberinto de la soledad*”: “Yuri voltou vivo/ e não nos contou como é a morte”; Yuri, mesmo vivo, foi morto pelo leão, entregou-se ao sentimental, mas, infelizmente, não nos contou como é essa “dor maior, mais que esperada”.

Sentimental é, de certa forma, uma tentativa de se escrever uma poesia que se aproxime mais do “leão”, de transmitir sentimentos abertamente, sem a preocupação de filtrá-los. Como nos diz Cadão Volpato, Eucanaã “esperava encontrar a carga emocional que imaginava não ser tão evidente nos outros livros” (2012). “Meu projeto falhou”, diz o próprio Eucanaã, “eu não sei tocar esse instrumento” (FERRAZ, *apud* VOLPATO, 2012). E Yuri Gagarin, o único que encarou o leão feroz e voltou vivo para contar a história, não nos contou como é essa morte, como é tocar esse instrumento.

Há, no entanto, um mérito nessa “falha” de projeto: a descoberta de que falar de sentimentos na poesia atual é ainda algo complicado, um caminho ainda tortuoso e obscuro. Acredito sim que o eu poético do livro é sentimental, mas expressar este “estado” em poemas é uma outra história. Como bem disse José Castello, “Talvez se possa pensar na poesia como um vão. Uma rachadura. Algo que segura os sentimentos fáceis, para que outros, mais dolorosos e menos sentimentais, ocupem o seu lugar” (2012). Em outras palavras, o eu

poético encara o leão de frente, desejando morrer ao final, mas (infelizmente?) sai vivo para contar a história.

Escuta, seu livro seguinte, muda, mais uma vez, o seu projeto poético, tentando, agora, falar sobre tudo: amor, morte, a morte do amor, solidão, melancolia, etc, e agora com toques não tão mais suaves de humor e ironia.

1.7 *Escuta*: vida, somente, morte

Escuta (2015) é um livro que tenta, como disse André di Bernardi Mendes, conciliar todos os absurdos da vida; para o crítico, “Eucanaã parece dizer, ‘aceito tudo’, até a miséria. [...] O poeta liquidifica e sabe de pedras quando existem pedras, e sabe de flores quando é tempo” (MENDES, 2015).

No caso de *Escuta*, esse entorno se expande com viagens pelo Brasil, ou quando fala dos sofrimentos e alegrias de outras pessoas, criando personagens que servem como “portavozes” do eu poético; tudo isso sem perder o lado mais intimista e pessoal da sua poesia que, à medida que avançamos nos poemas do livro, vai ganhando mais força, revelando aos poucos um “eu” mais seco e desiludido pelo amor, como veremos adiante.

Essa inquietude drummondiana de olhar para o “eu” e para o mundo, não achando conforto em nenhuma dessas duas perspectivas, é característica marcante na obra de Eucanaã, e se reflete na necessidade que o poeta tem de se expressar de maneira diferente em cada livro que escreve. Recorrendo novamente a André di Bernardi Mendes, que resumiu bem como funciona esse desassossego do eu poético de *Escuta*:

Quando escreve, cheio de respeito e compaixão, por exemplo, cadeira de madeira, o poeta relembra a dor das árvores. Deita debaixo dessa sombra antes projetada, esse lugar feito de memória. O poeta sente naquela cadeira e reverencia o fato de não existirem posições possíveis para o descanso. (MENDES, 2015)

E no caso de *Escuta* esse desconforto se une a um eu poético mais solto e de poemas mais longos (que vem se formando desde *Cinemateca*) deixando o livro fluir livremente e sem se preocupar com as amarras temáticas que prenderiam o eu poético a um determinado assunto, ou que o fariam enxergar o mundo através de um olhar mais detido (melancólico, alegre, nostálgico, etc.); em suma, temos em *Escuta* um aparato bastante eclético para entendermos melhor essa relação entre eu poético e o mundo.

Por isso o livro foi dividido em cinco partes, das quais três tentam separar sentimentos aparentemente diferentes, como que tentando organizar melhor os poemas dentro do livro. Além da primeira e última parte, intituladas “Orelhas”, as três divisões centrais do livro são “Ruim”, “Alegria” e “Memórias Póstumas”; “Ruim” contém poemas mais melancólicos, vários deles tratando da morte, “Alegria”, como a própria palavra diz, nos apresenta poemas mais alegres e delicados, e que falam mais diretamente sobre o amor (embora sem perder o “ar melancólico” da parte anterior), e “Memórias Póstumas” parece conjugar a questão da morte e do amor, temas tratados em “Ruim” e “Alegria”, respectivamente.

“Orelhas”, as partes que abrem e fecham o livro, servem de prólogo e epílogo de *Escuta* e, claro, remetem ao título do livro. Além disso, é como se o livro fosse o registro dos pensamentos do eu poético – onde ele registra as suas inquietudes – e em cada “lado” do livro estivessem as orelhas desse sujeito, atentas para *escutar* o seu entorno e colocar o que percebe dentro dos poemas do livro.

Não posso deixar de mencionar a questão da *escuta*, proposta por Nancy, e que foi sendo mostrada ao longo do estudo dos livros anteriores. O título do livro aparece aqui como uma confirmação desse apreço pela necessidade de *escutar* e, ao mesmo tempo, *dizer*, através da ressonância do ser na busca por um sentido. *Escuta* nos mostra um contraste interessante, e deixa mais claro de que maneira o eu poético por vezes atenta para o seu entorno através da *escuta* e, em outros momentos, parece deixar de lado (consciente ou inconscientemente) esse aspecto. Ao longo do estudo do livro, irei mostrando de que maneira essa voz pós-*Sentimental* lida com a questão, brindando-nos com ótimos momentos em que a *escuta* do entorno acontece de maneira contundente.

Os dois poemas de abertura, e que constituem a primeira parte do livro, “Orelhas”, servem como um manifesto, e funcionam como um prólogo meta-poético, que direciona o leitor naquilo que o eu poético deseja, como diz o verso final: “redundância errância perfeição”. O poema, com o título “1” (p. 13) vai direto ao ponto e elimina qualquer preconceito que possamos ter do que é banal dentro da arte; é, como disse José Castello, “uma defesa apaixonada do banal” (2015).

Estão certas todas as canções banais letras convencionais
seus corações como de praxe; estão certos os poemas
enfáticos inchados de artifícios à luz óbvia da lua
ou de estúpidos crepúsculos; os sonetos mal alinhavados
toscos estão certos bem como as confissões íntimas
não lapidadas reles nem polidas; ouçamos o que dizem
sobre qualquer coisa; dizem não vai dar certo; repetem;
e se o verso é trivial é o mais sagaz quanto mais pueril
mais seguro quanto mais frouxo mais sólido quanto

mais rasteiro mais a toda prova e quanto mais barato
e quanto mais prolixo o alexandrino mais legítimo;

[...]

O poema segue nesse ritmo galopante, quase sem pontuação, cabendo ao leitor, assim como em *Sentimental*, buscar as pausas ou ligar, ao seu entendimento, uma oração à outra, tudo fruto do trabalho formal do poeta que “organiza” as quebras dentro de cada verso e faz uso de *enjambements*, importantes quando se tem poemas mais discursivos. Além disso, há uma supressão no uso de conectivos, gerando um maior número de frases que se “acumulam”, por exemplo em “canções banais letras convencionais” ou em “se o verso é trivial é o mais sagaz quanto mais pueril/ mais seguro quanto mais frouxo mais sólido” e assim por diante.

Esse tipo de procedimento faz com que o leitor tenha que reconstruir e descobrir uma sintaxe mais clara. A partir da primeira leitura do poema, as palavras podem ficar um pouco embaralhadas, mas aos poucos vamos nos acostumando aos cortes e à ausência de conectivos e passamos a montar com mais nitidez a estrutura que o poema oferece.

Tematicamente, fica claro o que o eu poético deseja transmitir, ao pregar total liberdade na expressão artística, seguindo nesse fluxo até o final, quando afirma:

Estão certos os romances de aeroporto;
a quem busca um modelo procure o estúpido; se deseja
uma estrela de primeira grandeza escolha o simplório;
[...] sim a saudade arde exatamente como
nos roteiros de filmes mas só as fitas mais chinfrins
e com finais felizes não mistificam e dizem de antemão
o que seremos: redundância errância perfeição.

O “manifesto” termina, e a sensação que temos é de que o eu poético irá aplicar essa sua série de afirmações nos poemas do livro: e isso realmente acontece, mas não da maneira que pensamos inicialmente. Temos sim uma maior liberdade formal nos poemas, mas, em *Escuta*, o cuidado na escolha da palavra, da sonoridade, os *enjambements* (como disse acima), tudo permanece.

De certa forma, podemos dizer que o eu poético de *Escuta* é mais mundano, olha mais ao rés do chão, sem se preocupar em discutir de maneira “profunda” temas elevados. Em outras palavras, a defesa de uma arte mais convencional e trivial reside não na banalização dos temas discutidos, mas em um foco maior em personagens e situações banais para, assim, poder falar do elevado.

O início da segunda parte, intitulada “Ruim”, começa com um poema pessoal, “Esta placa” (p. 17) – todo em redondilha maior – que trata diretamente do nome do eu poético. Há, no entanto, uma sensação de não pertencimento entre sujeito e o nome que foi dado a ele:

Como se eu mesmo dissesse,
como se eu próprio afirmasse
(começa com *eu*, meu nome)
que sou o que me nomeia:

lugar de não ser ainda,
solo tão só prometido,
projeto de geografia
para depois de amanhã.

Diferente de um dos primeiros poemas do seu primeiro livro, que afirmava: “Batizaram-me: Terra Prometida [...] onde a felicidade passa longe/ mas daqui eu a vejo/ e todo meu corpo brilha” (FERRAZ, 1990, p. 12), no poema de *Escuta* a terra prometida passa a ser “solo tão só prometido”, um projeto para depois de amanhã. Como aponta José Castello (2015), o eu poético precisa “se desarticular para ser”, o nome não diz mais nada para ele, é apenas promessa. E embora se aluda ao poeta Eucanaã como a voz por trás do poema (“começa com *eu*, meu nome”), essa voz deixa de ser um nome e passa a ser apenas uma *palavra* que não significa nada, “lugar de não ser ainda”.

O poema segue, e reafirma de maneira cada vez mais contundente esse desligamento sujeito-nome:

Mal posso escrevê-lo certo
nos documentos que o pedem.
não existo no meu nome,
coisa que vive sem mim.

Ele se diz sendo eu,
este nome que me afirma,
mas o que nele me aponta
é também o que me acusa
de eu não ser o que ele diz.
Queria viver sem nome,
ser o que sou: eu-ninguém.
Me chamarem – ei, você –

e eu me reconheceria,
perfeitamente não sendo
senão uma coisa livre
do que jamais prometi.

Mas à cara está colada
(certas tintas não se apagam)
esta placa, este engano
à beira de mim-estrada.

Ser “eu-ninguém”, para esse sujeito, seria o ideal, mas ele já admite em seguida que a sua “cara está colada”; não precisa de muito para que esse sujeito entenda a impossibilidade de ser completamente impessoal, desligado de uma palavra que, para ele, reduz o que ele é.

O único lugar em que esse sujeito se diz existir é na poesia, nas palavras que são ditas “em chão estreito”, como aponta a estrofe central do poema, e que aparece como um fio de luz – o único momento em que vislumbramos uma terra a ser pisada pelo eu poético, um espaço em que ele possa “ser”:

Se terra, sou terra a terra,
e agora sem vaticínios
de um norte em que mel e leite
jorrassem fáceis, sem dor.

Só existo em chão estreito,
nuns versos de amor e morte,
palavras ditas no escuro,
fósforo, poço, você.

E depois de mencionar que “começa com *eu* o meu nome” na primeira estrofe do poema, o poeta outra vez brinca o seu próprio nome, agora passando para *canaã* – antigo nome para a região onde hoje se encontra Israel – afirmando ser um “exilado do nome”, e que não encontra a pátria nem nos livros de atlas, visto que Canaã é hoje um nome extinto nos mapas:

Sou o exilado do nome
que carrego, vice-versa,
sem ter nunca visto a pátria
que minto quando me digo

toda vez em que respondo:
como é que você se chama?
Vou aos livros, não encontro.
Pergunto. Não está no atlas.

E o infinito infinito.

Atestado o fato de que esse sujeito é um exilado do seu próprio nome, e de que é impossível para ele ser alguém fora dos versos que escreve, passamos agora às estrofes finais de “Esta placa”.

A terra estará cumprida
quando estiver concluída.
Então, morarei ali,
sob ela, dentro dela,

sem ser eu, sem eu, não ser.

Temos aqui a constatação de que o único momento em que haverá a união – o pertencimento a algo – é quando morrermos; a morte seria a ligação com essa terra prometida que o nome desse sujeito contém (mas que não lhe pertence como palavra); nela (morte), o eu poético (e todos nós) podemos “não ser” completamente.

Depois de “Esta placa”, e a atestação da impossibilidade de um eu poético “nomeado”, temos um série de poemas urbanos que passam a olhar mais para o seu entorno, como que desejando não olhar mais para si próprio. Mas, embora desloque esse olhar para o exterior, fica evidente que esse desprendimento total é impossível.

Nos poemas seguintes, temos a cidade e seus acontecimentos como substrato para que esse sujeito possa ver “nitidamente minha solidão”, como nos fala o primeiro verso do poema “Manter o cinto afivelado” (p. 20), que brinca com as frases que lê durante um voo: “Frases objetivas soam surrealistas/ *use o assento para flutuar*. A seta/ e a palavra saída tampouco fazem sentido”.

No poema seguinte, “Tinha que ser linda” (p. 22), a cidade de Leopoldina é motivo de tristeza e lamentos: “[...] tinha que ser linda/ a cidade onde nasceu minha amiga/ Maria Eugenia Lammoglia”. Ou no poema “A liberdade de seguir por esta via” (p. 23), que afirma, ao viajar pela BR-040: “[...] tudo está à beira de ser/ quase melancolia quase alegria quase progresso quase tédio estrada/ [...] esta impressão de que num ponto/ improvável/ descampados ferros-velhos supermercados/ formariam um país”.

O humor também aparece nessa seção do livro, e configura uma mudança com relação às obras anteriores de Eucanaã Ferraz. Agora, ao tratar de temas “ruins” como diz o título dessa parte de *Escuta*, o humor aparece com força, como por exemplo no poema “E não bastasse o ouropel” (p. 39), que nos conta a história de um homem que abomina o “sentimental”, mas que se emociona ao ouvir um pianista tocar enquanto ele janta em um restaurante.

Nada poderia ser mais cruel
que jantar sozinho no restaurante
do hotel entre veludos à luz de velas.

E não bastasse todo o ouropel,
havia um pianista, não menos,
dedilhando um repertório deplorável.

Felizmente guardava, para tais ocasiões,
a ironia com que evitar o repasto fácil
e, pior que tudo, sentimental.

Mas o peixe boiando em molho bechamel,
o piano mole, a penumbra,
sentiu no peito, no nariz, nas mãos

que lágrimas lhe desciam largas pela cara.
Depois de muita mágoa de si mesmo,
depois de uma infelicidade de si mesmo,

levantou-se, voltou-se para o pianista
e disse alto, bem alto:
o senhor toca muito mal!

E era a mais pura verdade.
Aliás, tudo ali naquela noite
(também agora, este poema)

foi a mais pura verdade.

Esse sujeito que critica o pianista parece ser aquele que detesta as “canções banais letras convencionais” do poema que abre o livro, mas que, ao mesmo tempo, se emociona com essa aparente banalidade. A defesa do banal, que apareceu no poema de abertura do livro, é aplicada aqui em um exemplo de como esse banal pode emocionar, produzir um efeito no ouvinte, como é o caso do personagem do poema. O cenário todo é descrito como um ambiente frívolo: “o peixe boiando em molho bechamel/ o piano mole,/ a penumbra”, e o fato desse sujeito estar jantando sozinho à luz de velas deixam a cena ainda mais banal. A ironia aparece como um instrumento para se evitar o sentimental, mas todo o entorno descrito acaba se sobrepondo, e o sujeito solitário se entrega ao momento e acaba se emocionando.

A duas últimas estrofes tentam convencer o leitor de que, de fato, o pianista tocava muito mal e de que todo esse acontecimento narrado foi verdadeiro. O eu poético quer provar não apenas para si mesmo, mas para o leitor, que o motivo da sua emoção foi bobo, e que não deveria ter acontecido. Apesar de correrem algumas lágrimas no rosto desse personagem, tentar ser um Yuri Gagarin não é cogitado aqui, e qualquer emoção deve ser contida seja pela ironia, seja pela negação de qualquer sentimento.

Chamo atenção, em termos formais, para a sonoridade de versos como “jantar sozinho no restaurante/ do hotel entre **veludos à luz de velas**”, que parecem dar opulência (irônica) à descrição do restaurante, e das aliterações com a letra “p” na 4ª estrofe (peixe, piano, penumbra, peito), que reforçam, a partir da repetição da primeira letra, determinados elementos do ambiente.

Mas, embora tenhamos alguns poemas que tratem mais de temas banais, é a morte que predomina nessa parte de *Escuta*, e o poema “Rápidos e vão embora” (p. 45) é, acredito, o

melhor exemplo. Nele, o eu poético resigna-se diante do cotidiano que segue monotonamente, sem a possibilidade de mudança no presente, ou de salvação no final:

Dizem nada como um dia após
o outro

como se o dia seguinte viesse
inevitável um remédio

um diamante mas há dias em que
o dia após o outro não é nada

mais que um dia idêntico
ao de ontem

um dado
com todos os lados o mesmo relógio

magro desses que nos devoram
rápidos e vão embora o diabo o dá

o diabo o leva
o dia seguinte

pode ser só a res-
saca ou aquele em que desaba

a catástrofe um dia após o outro dizem
como se nos ensinassem a nadar:

os braços assim, à frente, o outro
agora o outro, isso,

e lá vamos nós adiante braçadas
contra o calendário

até que – às vezes é assim
morremos hoje – um após

o outro virão dias
e dias sem nós

sem que nunca venha
o dia do juízo.

Destaque para as belas imagens criadas: o futuro tem, no início, a perspectiva de um remédio (uma cura), ascendendo em seguida para um diamante; mas, constatada a monotonia do porvir, passa a ser um dado de lados iguais – relógios que marcam a passagem inevitável do tempo. Os dias são entregues pelo diabo que, logo em seguida, nos toma de assalto, e a nossa existência é reduzida a um incessante exercício em que nadamos até a morte, “sem que nunca venha o dia do juízo”.

Os cortes entre os versos e as estrofes fazem da leitura um exercício interessante, à semelhança do poema de abertura do livro, quando o poeta transfere para o leitor determinados momentos de interpretação. Ao final da 3ª estrofe, o eu poético afirma “o dia após o outro não é nada”, e criamos uma expectativa que se modifica na estrofe seguinte, quando a frase segue: “mais que um dia idêntico/ ao de ontem”; ou seja, o dia após o outro, que antes era um nada, passa a ser nada mais que um dia idêntico ao anterior. Ou quando, na 6ª estrofe, temos: “o diabo o dá// o diabo o leva/ o dia seguinte// pode ser só a res-/saca”, deixando a frase ambígua.

É difícil encontrar um poema de *Escuta*, ou até mesmo da sua obra como um todo, que soe tão fatalista, sem qualquer perspectiva de que algo bom aconteça. Ao mesmo tempo, o poema é dotado de um tom quase que cordial de aceitação, que contrasta com a atmosfera de total resignação do eu poético.

Já rumando para a parte final da seção “Ruim”, temos poemas que mantêm um tom que se aproxima do mórbido, e que atestam a nossa fragilidade, como é o caso de “*Index*” (p. 48), onde temos enumerados exemplos de pessoas, animais, e até mesmo plantas, que já morreram e que, portanto, não podem ler poemas. Ou no poema “Sem saber o que fazia” (p. 50), que conta, com ironia e leves toques de humor, “a linda canção que nos fala da lebre que caçou o homem/ que saiu para caçar uma lebre”, e que termina com a própria lebre dando um fim à própria vida: “Escuta a terrível canção de amor/ da lebre que os próprios miolos/ *bang!*”.

“*Ruby Passion*” (p. 51) narra a história de uma mulher que, enquanto assiste a um programa “que dá informações/ valiosas de beleza e saúde fáceis [...] aperta com a mão direita/ o revólver que o marido esconde// na gaveta pequena da cômoda”. Não sabemos se o suicídio acontece, pois a voz que narra a cena ouve apenas o “coração que bate alto/ acelerado posso ouvir daqui”, deixando um certo suspense no ar.

O poema seguinte, “Nessas horas um momento” (p. 53), talvez sirva para confirmar a morte dessa mulher, pois transmite longas condolências a uma família, deixando o poema redundante e sem ir a lugar algum:

Transmito em nome de todos os mais profundos
sentimentos todo o apoio possível nesse momento
tão difícil nossa solidariedade afeto força
nesse momento tão difícil sinto muito minhas sinceras
condolências um beijo um abraço fraterno quero
deixar aqui o meu abraço minha solidariedade
nesse momento tão difícil que a paz esteja com
meus sentimentos nessa hora palavras são insuficientes

para consolar meu pesar minha solidariedade
 nunca sei o que dizer nessas horas num momento
 assim a única coisa a fazer é consolar a família
 não poderei ir ao velório.

Temos uma voz que parece lamentar profundamente a morte de uma pessoa, fazendo o poema parecer, à medida que vamos lendo, uma ladainha de redundâncias, com a repetição de frases como “nesse momento tão difícil”, e de pedidos de desculpas que, verso a verso, são reiterados. Ao final, o eu poético simplesmente diz: “não poderei ir ao velório”, fechando o poema com um toque de ironia ao, depois de demonstrar toda a sua tristeza, afirmar que não irá comparecer. Não vemos aqui nenhum tipo de tratamento mais sentimental com a situação, e a temática que poderia ser mais obscura e melancólica dá lugar a um tom frívolo na descrição da situação.

Mais uma vez temos o mesmo procedimento usado no poema de abertura do livro. Em determinados momentos faltam conectivos e pontuação (apenas o ponto final no último verso) que situem o leitor em cada uma das frases; com a ausência destes, cabe àquele que lê interpretar a série de pedidos de desculpa do eu poético por não comparecer ao velório.

O poema fecha a parte “Ruim”, e o gosto que fica até o momento é de um livro de múltiplas faces, que trata da morte, da nossa finitude, solidão e melancolia, mas faz tudo isso de uma maneira mais amena, sem cair no sentimentalismo (não há nenhuma vontade aqui de tentar “sentir mais”, como temos em *Sentimental*) e, para completar, com leves toques de humor e ironia.

A parte seguinte, “Alegria”, surge como um oposto, e nos apresenta poemas mais iluminados; o amor se faz mais presente, e até um certo romantismo aparece em alguns momentos. Há uma vontade de “vida, somente vida”, como nos diz o poema “Ouvido” (p. 89), e também uma certa nostalgia com o passado.

O poema “Novelas” (p. 59), um dos primeiros dessa parte, já mostra um tom muito diferente do que vimos anteriormente:

[...]

Porque a mulher disse ao homem
 vá ver se eu estou na esquina

ele foi.

E lá estava ela. Na esquina.
 Só que mais leve mais doce mais bonita.

Dali mesmo foram juntos
 comprar cigarros para sempre.

Em “Fábula” (p. 61), a mulher solitária – que na seção anterior tenta se matar – é substituída por uma outra que “quer amor”. Ela não é atraente, e o eu poético não economiza nos detalhes sobre a sua aparência, destacando o “mármore azul das suas varizes”, o “tapete abarrotado de seu colo” e o “batom que escorre para fora// a resina rubro-cintilante de anteontem”; mas isso pouco interessa, ela acorda feliz, sentindo-se jovem e bela, e usa a pensão do falecido marido para comprar um pouco de amor, “uma dúzia de alegrias, umas companhias”.

Em meio a esse cenário estabelecido nas partes “Ruim” e “Alegria”, a *escuta* vai, aos poucos, tomando corpo, aparecendo lá e cá em poemas como “Cada pétala pondera” (p. 25), em que flores de plástico, “dessas cidades de plástico”, conseguem perceber o seu entorno muito mais do que podemos imaginar. As pétalas pensam em nós, “nos escombros onde se escondem os sobreviventes”, ponderam “os soldados os mortos/ as autoridades que pedem o fim dos bombardeios”.

Essas flores, embora pareçam apenas ornamentar vasos de vidro, nos observam: “o seu olho nos olha/ nos ouve sem nenhuma lágrima e sendo só uma flor/ é toda pensamento metástase milhões de pétalas/ abrindo sobre nós”. As milhões de pétalas são, também, os milhões de olhos que percebem o entorno, ponderam sobre os acontecimentos de guerra que ocorrem à sua volta.

Mas há um momento em que o livro – como que justificando o título –, nos brinda com poemas em que o eu poético vê o seu entorno “como [se] escutasse”, mostrando uma voz mais atenta àquilo que vê e falando de situações em que o não dito torna-se matéria principal do poema. Estamos agora na metade da parte intitulada “Alegria”, e o poema “Belo” (p. 72) inicia essa espécie de “ciclo da *escuta*”:

Soube a impressão de eternidade quando diante da tua juventude
intuí que a imagem duraria através de mim e para além

dos meus olhos mesmo depois de eu morto [...]

e tudo aquilo compreendi ser o cumprimento de algo
mais alto que o finito; entendi porque vi – como escutasse –

no teu limite humano a extensão indizível
do que outros chamariam o espírito.

Escutar é compreender, e no poema acima o eu poético vê como se escutasse, e, dessa forma, vê além, chegando ao ponto de poder contemplar a “extensão indizível do que outros chamariam o espírito”. O olhar aqui não busca a imagem propriamente dita, mas o sentido que se esconde por trás dela. Como mencionei anteriormente, a *verdade*, para Nancy, não é “a

figura nua saindo do poço, mas a ressonância deste poço – ou, caso seja possível assim dizer, o eco da figura nua na profundidade aberta [...]” (NANCY, 2013, p. 161), e aquilo que é visto verdadeiramente pelo eu poético é o que ecoa dessa imagem e que lhe causa uma “impressão de eternidade”.

No poema seguinte, “Perfeito” (FERRAZ, 2015, p. 73), podemos vislumbrar essa relação entre o que é dito e aquilo que não é dito, ou seja, a *escuta*. Usando da metáfora do *iceberg*, a *escuta* aparece aqui como aquilo que está submerso, o que não é mostrado em uma troca de palavras carinhosas entre um casal de amantes:

Me disse nos meus braços você parece
um menino eu disse nos seus braços
eu sou um menino eu podia ter dito

trago pela mão um girassol um livro
um violino eu devia ter dito eu não disse
sou um verso que teci com seus cabelos

sou o peixe vermelho no aquário
de Matisse eu diria ainda mas
deixei que só a respiração dissesse

que eu era a presença longínqua da maresia
por entre os pinheiros de Curitiba
um menino sim um grão de mostarda

um sobrado em Braga branco e branco
eu despertava e Amsterdã sob a neve
parecia mais pequenina uma sílaba

à espera de uma sílaba que a tarde
trazia entre dentes miúdos; tudo
sob o laço prestes a desatar e cair

à maneira de um copo que se parte;
mas por ora nada tinha peso nada
era grave e o tempo sem as horas

nunca soube de nós ali onde o mundo
permaneceria daquele modo suspenso
perfeito.

Trocadas as primeiras palavras entre o casal, o eu poético passa a falar do não dito, de tudo aquilo que ressoa no seu interior e que não foi convertido em palavra falada, mas que encontra, no entanto, terreno fértil na palavra poética. A primeira estrofe do poema parece servir de introdução à *escuta*, e termina com “eu podia ter dito”, mostrando nas estrofes seguintes tudo aquilo que o olhar capta desse momento. Nos últimos versos do poema, há um retorno ao presente de fato, com os dois amantes juntos, e o entorno como se estivesse “daquele modo suspenso/ perfeito”.

Se a troca de palavras entre o casal se limitou a duas frases inocentes: “você parece um menino”, tendo como resposta “eu sou um menino”, o que transcorre no não-dito se estende a uma série de acontecimentos e imagens, tudo em um só fôlego, quase sem pontuação. O eu poético se auto nomeia um “verso”, um “peixe vermelho no aquário/ de Matisse” (mais uma vez o pintor francês aparece), a “presença longínqua da maresia” e assim por diante. A mesma voz que no poema “Esta Placa” (p. 17) sentia não pertencer ao seu próprio nome agora cria uma série de imagens que tentam explicar quem ele é, e que dizem aquilo que não foi dito naquela primeira troca de palavras do casal, lá na 1ª estrofe.

O mesmo procedimento acontece no poema “Isto” (p. 80), quando alguém, de costas, é observado pelo eu poético. Na primeira estrofe temos estabelecida a “cena”, em seguida a *escuta* acontece – estendendo-se até a penúltima estrofe – e, na estrofe final, parece que há um retorno à realidade, por assim dizer.

Talvez você não seja mais que isto: alguém,
de costas, tenta acender um cigarro ao vento.

Um oceano abstrato vem bater em nosso quarto.
É preciso cuidado, não são poucos e são altas suas ondas;

escuto, mas quem compreenderia a valsa
dos afogados, feita de uma boca intraduzível?

O vento dispersa o que eu diria, não chego a você,
a seus ouvidos; assim também minha mão

que desmorona antes de alcançar seu rosto onde
do que entre nós alguma vez foi nítido embarçam-se

os fios; o vento derrama seus olhos para longe,
dessalga e seca nos meus a hipótese da queixa;

vento da noite, que espalha suas pedras negras
no imenso metro entre nós.

Talvez o mundo mais perfeito seja apenas isto:
você, enfim, acende o seu cigarro.

A última estrofe retoma aquilo que a primeira menciona: uma cena, um homem que acende o seu cigarro contra o vento. No meio dessa cena aparentemente banal – e no meio dessas duas estrofes – várias coisas acontecem ao mesmo tempo, e um turbilhão de imagens se desdobra como que de maneira inconsciente por esse eu poético. Ao final, ele retorna à cena e se coloca na posição de alguém comum (como se não *escutasse*) que vê o acontecimento apenas pelo que ele é: “Você, enfim, acende o seu cigarro”, e se questiona se o

mundo perfeito não seria este, da imagem pura, que não esconde nada; sem a necessidade de buscar o *sentido* através da ressonância com o entorno.

Na parte final de “Alegria” temos diversos momentos que revelam um eu poético mais atento ao seu entorno, como no poema “Beira-mar” (p. 81), em que ele percebe, ao olhar para um homem, o quanto “nítido era o barulho/ das ondas dos seus olhos, vivos, cristalinos”; ou quando, em “Poema” (p. 87), consegue escutar “perfeitamente o lápis contra a folha o poema/ fazendo-se” ao lembrar-se do seu amigo, o poeta Armando Freitas Filho.

Três poemas da parte “Alegria” chamam a atenção por ligarem a noção de *escuta* com a de memória, fato que, como já vimos, aparece várias vezes ao longo da obra poética de Eucanaã Ferraz. Um deles tem o título de “Certo” (p. 83), e temos no primeiro verso a ideia central do poema: “Hoje quero te falar de permanecer vivo”. Ao longo do presente estudo, vimos que a memória desperta alegria, nostalgia e, sobretudo, melancolia no eu poético. No caso do poema “Certo”, a lembrança não vem trazer melancolia, mas reforçar o seu caráter positivo de resgate de uma memória que é (re)vivida quando trazida à tona.

Hoje quero te falar de permanecer vivo.

Observa que há árvores velhas e a juventude é longa;
perde ao menos uma hora restaurando os azulejos brancos
da tua infância; sobretudo abre as janelas que dão para o céu
de Nova Friburgo, terra onde as terras são principados
de toda a gente e à vista nua divisamos planetas
em varanda alvoroçadas por malmequeres só de luz;
hoje quero te falar de junhos nervos de tantas alegrias.

Se tudo te parece frágil é verdade é frágil tudo;
mas venho te dizer que tudo permanece vivo
nesta hora em que te digo agora.

A primeira estrofe, como disse acima, estabelece a ideia central do poema: o objetivo desse sujeito é “permanecer vivo”; como ele pode fazer isso? Através da lembrança que chega (segunda estrofe), e desperta no eu poético uma série de imagens da infância em Nova Friburgo. A descrição lembra muito os poemas de *Rua do Mundo*, cheios de imagens e luz, e também de *Cinemateca*, quando, no poema “Os Irmãos” (FERRAZ, 2008, p. 20), uma lembrança de infância – dois irmãos abraçando um ipê sob o “sol muito azul de Friburgo” – vem carregada de imagens, cores e luz.

Na estrofe final do poema “Certo”, temos a constatação de que tais lembranças são frágeis, mas que, ao despertarem essas memórias, “tudo permanecerá vivo nessa hora em que te digo agora”, nesse instante fugaz em que a lembrança é revivida.

Esse “agora” é, no poema, todo o passado descrito na 2ª estrofe em uma espécie de epifania que traz todas as lembranças para o momento presente, o “agora”; em outras palavras, o eu poético *escuta* o seu passado (2ª estrofe) e o traz para o presente.

Podemos dizer que *escutar* é, na verdade, permanecer vivo. Os “azulejos da infância”, as “janelas que dão para o céu” e as “varandas alvoroçadas por malmequeres só de luz” tornam-se o *agora*, o presente em que vivemos, tudo isso devido a esse movimento de olhar o passado sem se desvencilhar do presente, como se os dois fossem uma coisa só. O som que ressoa do passado dá, não apenas sentido ao presente, mas transmite vida a ele.

Mas é no poema “Ouvido” (p. 89) que a questão da lembrança e da *escuta* ganham mais força e contornos, deixando claro o que o eu poético defende a respeito de vida – de permanecer vivo através de uma rememoração do seu passado:

Memória é uma frigideira suja
que não nos animamos a lavar
e do fundo gorduroso se descola
alguma coisa como agora
a voz do locutor no rádio
dizendo: vida, somente vida.
A voz elétrica fazia tudo mais grave:
vida, somente vida.

O menino não entendia
mas aquilo pesava sobre ele uma comoção estranha
e estragava seu dia
como às seis horas escutar a ave-maria
ou futebol entre cigarras nas tardes de domingo
abafadas sob as copas das amendoeiras.

Hoje entendo perfeitamente o que significava
o que significa não haver nada por trás disto:
vida, somente vida.

A lembrança é, na verdade, o que menos interessa agora; o que ganha importância é a *vida* que perpassa essa lembrança. E se juntarmos o verso final do poema acima, com o verso final de “Certo” (p. 83), teremos um resumo de como o eu poético entende a chegada de uma memória: *vida, somente vida, / nessa hora em que te digo agora*.

A *escuta* liga-se à memória também no belo poema “Kodak” (p. 96) que traz para o presente não apenas a vida contida em uma fotografia antiga, mas também a sensação de alegria sentida naquela época. A primeira estrofe monta uma imagem – uma fotografia do passado – do tempo em que o eu poético acreditava que o tempo não passaria; na segunda estrofe, a constatação da sua finitude se dá com belas imagens, todas tiradas a partir dessa fotografia.

Mulher e menino na praça na praça o lago minúsculo
 minúsculo cortado por uma ponte uma ponte
 sobre um rio eu imaginava um rio que desaguava
 no seu vestido e parecia não terminar não terminava
 era como se suspensos sós cruzássemos do tempo

a correnteza. Hoje sei que de nós muito se foi nas águas
 ou ficou ali no aluvião em torno dos olhos mirando
 o muito e fundo que não pudemos. Mas se mãe e filho
 intactos sorriem com ternura com ternura respondemos
 sim fomos felizes.

O poema parece ser escrito por ecos (o passado que responde a essa voz presente na busca pelo sentido) que criam uma harmonia através das imagens: “Mulher e menino na praça na praça o lago minúsculo”, o rio que desaguava no vestido da sua mãe e que “parecia não terminar não terminava”, e assim por diante.

Podemos relacionar esses ecos àquilo que mencionei no início do estudo de *Escuta*; o poeta, ao deixar a pontuação de lado e repetir algumas palavras, deixa a cargo do leitor a interpretação daquilo que é lembrado. Mas, aqui, o procedimento é feito de uma forma mais consciente, desejando produzir um efeito de ressonância entre aquilo que aconteceu no passado e o que ecoa no presente.

O poema é dividido em duas partes, as duas divididas pelo ponto final no início da segunda estrofe. Antes desse ponto temos a lembrança passada, mas uma lembrança que ressoa no presente a partir de várias repetições de palavras; depois, aquilo que é apreendido dessa lembrança, começando com “Hoje sei que de nós [...]”, e mantendo os versos no presente, sem os ecos do passado; estes ficam suspensos até o momento em que o eu poético volta a rememorar o passado: “Mas se mãe e filho sorriem com ternura com ternura respondemos”.

Se a segunda parte do livro, “Ruim”, falava principalmente da morte, e a parte seguinte “Alegria” fala sobre lembranças boas – entre elas o amor – temos em “Memórias Póstumas” a morte do amor e, acredito, a morte de um fazer poético. Ao passarmos pelos poemas dessa parte, vou deixar mais claro como essas “duas mortes” acontecem. Além disso, o interessante de se perceber é que, nesse “calvário de poemas” a *escuta* fica suspensa, permanecendo nesse estado até o momento em que o eu poético afirma estar finalmente livre do amor.

Em “Sem” (p. 102), é anunciado em um dos versos: “o mundo é de onde a felicidade pôs-se a caminho// e não regressa”; chegando ao ponto de o poema seguinte, “Se” (p. 103),

falar de uma pessoa que não consegue pronunciar a palavra “amor”; depois de inúmeras tentativas, o eu poético, cansado, vê “arder// entre nós a transparência mortal/ da palavra não”.

A rejeição a qualquer tipo de relação com o amor – ou qualquer experiência que possa estar ligada a ele – continua, e no poema “Quem” (p. 107) o eu poético oferece a sua pele: “fiquem com ela,/ é de graça e já não é minha”, para, finalmente, no poema “Por” (p. 109), pedir: “Tirem-me daqui a palavra *amor*./ Pingando sangue e açúcar ela pesa/ e suja o que antes era claridade”.

Esse último verso prenuncia não apenas a morte do amor, mas também a morte de um fazer poético. O amor era, anteriormente, um dos temas de que tanto a poesia de Eucanaã Ferraz se nutria; agora, goteja apenas sangue e açúcar, e suja o poema. E aqui temos não apenas o desejo de eliminar o amor, mas também o sentimento, ou, pelo menos, aquela vontade de “sentir mais” que tínhamos na sua obra anterior.

Lembremos de “O coração”, poema que abre *Sentimental* (2012, p. 9), que era “quase só músculo a carne dura./ É preciso morder com força”. Já se tentou morder essa carne e retirar dela uma matéria mais lírica, com mais sentimentos, mas, como vimos, esse exercício teve como resultado poemas que não conseguiam deixar de passar por um filtro que eliminava boa parte da matéria sentimental.

Ao final de *Escuta*, o coração – agora “só gordura e nervos” – é deixado em uma bandeja, como se o eu poético quisesse se desfazer do órgão:

Pus – cuidadosamente – nessa bandeja
e lhe entreguei, Salomé
que degolasse a si mesma,
porque às vezes é preciso ser literal:
trazer a imagem mais recôndita
ao chão em que descalço pisa o pé da letra.

[...]

As imagens usadas ilustram muito bem essa mudança de concepção do eu poético que desejava, em *Sentimental*, morder o coração para, agora, entregá-lo em uma bandeja, tentando criar assim a imagem mais recôndita – onde “pisa o pé da letra”. Temos claro, portanto, o desejo não mais de sentir, mas de querer ser mais literal, sem o “sangue e o açúcar” que temos, por exemplo, no *amor*, já “eliminado” pelo sujeito poético nos poemas anteriores de “Memórias Póstumas”.

Morto o amor, vemos agora um “eu” aliviado. O poema “Sob”, o primeiro depois do fim do “calvário” (p. 116) chega com um ar revigorante:

Estamos bem assim, não acha? Entre nós
um jardim de areia arde sob o sol isento.
É o que está certo, reguemos a ardósia
de nosso breve deserto. nenhuns amores
nenhumas dores – as sementes lá no alto
e nenhuma escada. Se um desejo voasse
por perto, fazíamos bem de evitar os olhos
e pôr as mãos nos bolsos. O vento, escuta,
é mais feliz nos cabelos das estátuas, assim
sossegadas.

O silêncio volta a ser “visto” (“E”, p. 117):

Aqui está o silêncio posso vê-lo mesmo no escuro
posso vê-lo melhor no escuro brilha como o farol
de um carro no entanto parado sua retina fria
na noite quente posso ver o fosso a garganta quase
posso tocar as sílabas que se partem no desvão
e a fenda gravando nos gestos mágoas aqui está
na voragem do verão o silêncio posso vê-lo
no escuro aqui dividindo-nos outra vez
em dois e.

E ouvido (“Os”, p. 118):

Deixei contigo uma lâmpada acesa, seu raio
contra a folha branca; e livros, tardes
transparente dentro; numa delas o jardim
onde estivemos num silêncio tão grande

que ouvimos a flor-da-abissínia dizer sua cor;

[...]

Assim, pode-se perceber uma relação muito forte entre o fazer poético de Eucanaã Ferraz e a maneira como ele observa esse entorno. O amor aparecia como um empecilho para o eu poético poder retomar o seu trabalho com a palavra e conseguir *escutar* melhor o que acontece à sua volta.

É interessante notar nesses últimos poemas o uso de um “outro” em que o eu poético se apoia para descrever as suas mudanças interiores – da alegria à morte, dos sentimentos ao que é literal. Esse outro é alguém neutro, não sabemos se é homem ou mulher, se é um sentimento, ou até mesmo o próprio fazer poético.

E se pensarmos na última opção, podemos considerar esse outro como o indivíduo sentimental que o eu poético aspirava ser. Ao matar esse Yuri Gagarin ele consegue deixar o coração de lado, coração este que “nos caiu ao pé”, como diz o verso final do poema “!” (p. 113).

É impossível não lembrarmos novamente do leão e da vontade que o eu poético tinha de enfrentá-lo e morrer pelas garras dele. A “dor maior, mais que esperada” é substituída aqui pela morte do leão e a morte da vontade de lidar com os sentimentos. Ele pode agora caminhar livremente, como vemos no poema “Me” (p. 120), em que contemplamos um indivíduo que relembra os tempos em que passava pela rua e os passantes diziam: “lá vai o amor”:

Fogo que se pode ver.
As transparências vêm aos olhos

com a consistência de um touro
que ardesse por vontade própria

nas ruas e praças.
Devia ser assim nos meus dentes

cabelos braços no meu casaco
em labaredas que mais me despia

tanto que na rua apontavam
lá vai o amor e eu seguia

contente de queimar em público
saltando à vista eu o incandescente

o evidente. Até que
refletido num vidro qualquer

da cidade vi não mais que cinzas
meu antigo rosto.

Agora
vejam é nítido este verso frio sou eu

que espio os faróis as lâmpadas na noite
invejando-lhes a estrela momentânea.

O primeiro verso já nos remete ao famoso poema de Camões, “Amor é fogo que arde sem se ver”, mas o poema de Eucanaã afirma o oposto, colocando o amor como fogo que pode, sim, se ver. O amor (fogo) era a sua companhia – o leão caminhava ao seu lado – o eu poético ficava “contente de queimar em público”. O problema é que o fogo se consome rapidamente, tornando-se, ao final, cinzas; e é isso que ele percebe ao olhar o seu reflexo em um vidro, como nos dizem os versos finais do poema.

Ele vê agora nítido o seu reflexo, sem o fogo que antes o consumia. As cinzas representam o “verso frio” e nítido que ele se tornou, invejando não mais aqueles que morrem pelo leão, mas as luzes artificiais da noite e suas “estrelas momentâneas”.

O último poema da parte “Memórias Póstumas”, de título “À” (p. 122), funciona como uma espécie de conclusão do eu poético, que constata, já com seu verso nítido e frio:

Legítima estupidez a minha (a dos que amam):
deixar o mel à tona.

Melancolia previsível
que agora moscas o comam.

O sabor doce do mel torna-se facilmente enjoativo, e é isso que acontece aqui; o líquido viscoso produzido a partir dos sentimentos serve, agora, apenas para alimentar moscas. Assim, se tínhamos em *Sentimental* uma vontade de sentir, em *Escuta* esse “sentir” busca uma alternativa ao trabalhar com contrastes. Alegria, humor, amor e lirismo entram em choque com a tristeza, solidão e melancolia, e, a partir desse contato, temos esse poema final que conclui: não adianta o mel (os sentimentos, o leão, etc.) – que moscas o comam – mas a matéria fria e literal que não atrai insetos, e que podem nos revelar a “estrela momentânea”.

A obra de Eucanaã Ferraz se caracteriza por uma caminhada, variando de livro em livro aquilo que deseja trabalhar poeticamente de forma a falar do seu entorno, a sua “rua do mundo”. E ao olhar para o final de *Escuta* – a morte do amor, a vontade do verso frio, sem o fogo dos sentimentos – posso arriscar sugerir um novo rumo para a poesia futura do poeta carioca.

Talvez um retorno ao trabalho com a palavra que vemos em *Martelo*? Um apreço maior pelo trabalho com imagens, como vemos em *Cinemateca*? Ou um fazer poético novo, a partir de uma nova forma de dizer através da palavra, diferindo, assim, dos seus livros anteriores?

A última parte do livro, “Orelhas”, de apenas dois poemas (assim como a primeira parte, de mesmo título), nos dá algumas dicas, sem, no entanto, apontar um caminho definido. Uma dessas dicas aparece já na primeira estrofe do primeiro poema (“3”, p. 125):

Amo a margem esquerda onde irrompe o poema
onde principia esse espaço que semelha um pátio
onde o vazio recua para que a voz gráfica se faça.

Essa “voz gráfica” talvez nos direcione um pouco para o rumo que essa voz poética toma após essa morte do amor, sugerindo um apreço (ainda) maior pelas imagens, como podemos ver nas estrofes que seguem:

Diante do ovo das nuvens do ermo da seda
do mar aberto do céu incerto a margem esquerda
induz ao gesto e força a mola que salta para

além do branco. Amo a margem esquerda a escarpa
contra a qual o mundo se espedaça e o mundo
recomeça para morrer algumas águas adiante.

As imagens que aparecem aqui são usadas para explicar melhor não um sentimento, lembrança, etc, mas o fazer poético propriamente dito. Não há pontuação em uma das estrofes, e ficamos mais uma vez tendo que montar a série de frases que se conectam, indo até o “além do branco” da estrofe seguinte, que aparece depois do espaço em branco entre as estrofes – depois do salto que ela dá ao final da estrofe anterior.

A margem esquerda “pré-poema” é apenas um

[...] ramo invisível – galho provável
na árvore que imaginamos e que só vive

quando um verso exausto de também não ser
se apoia na parede reta nas encostas ásperas
da página que espera.

O fazer poético seria, portanto, o ato de preencher os contornos dessa árvore invisível, dessa imagem que foi pré-concebida antes de o poema existir. A árvore só irá existir de fato quando a palavra comum, exausta do seu uso corrente na linguagem cotidiana, conseguir se apoiar na encosta áspera da página, convertendo-se, no final, em palavra poética. Assim, o poema é visto aqui como fruto de uma insistência, de um trabalho com a palavra e a imagem em um esforço “para que a voz gráfica se faça”, como nos diz o verso da primeira estrofe.

O segundo poema da parte “Orelhas”, “4” (p. 126), e o que fecha *Escuta*, segue com a questão do meta-poético, só que agora de maneira mais incisiva, como que alertando sobre o funcionamento da relação mostrada no poema anterior entre eu poético, palavra e imagem:

Eu te digo que é preciso não morrer no poema;
que é preciso amar e não parar o pulso de amar
no poema; que é preciso não perder no poema
o amigo; que é preciso não temer dormir só
e nu sob os relâmpagos que estendem
seus galhos sobre o papel em que; é preciso
não mentir, e saber dizer nunca mais, porque
às vezes é preciso; [...]

Os versos parecem relatar uma série de conclusões tiradas pelo eu poético ao longo dos poemas do livro, mostrando aquilo que ele aprendeu e aquilo que ele deseja mudar.

Mais adiante, o “verso exausto de também não ser”, como nos diz o poema “3” (p. 125), é descrito com mais detalhes, confirmando a ideia de que o poeta deve tirar a palavra do seu estado comum de linguagem e aplicar a ela “poeticidade”, fazendo com o verso consiga escalar “as encostas ásperas/ da página que espera”.

é preciso deixar que no poema venha quebrar
a maré rasa das palavras ultrajadas repetidas
repisadas nos jornais nos livros nos mercados
apanhadas com o coração na boca e o engano
dos sentidos e do espírito entre os dentes; palavras
tantas vezes obras que pobres não valem a tinta
de novamente serem ditas; dizê-las, no poema;
eu te digo que é preciso perdoá-las.

É preciso insistir em “reviver” as palavras no poema, perdoá-las pelo excesso de uso que conferimos a elas, deixando-as, ao final, enfraquecidas e, assim, dificultando seu uso em poemas. Além disso, palavras que foram “apanhadas com o coração na boca” (como aparecem em *Sentimental*, talvez?) também são palavras “ultrajadas e repetidas”, e que devem, portanto, ser perdoadas.

Como disse acima, um novo fazer poético parece estar sendo sugerido, e pudemos observar diferentes maneiras de se trabalhar com a palavra ao longo desse estudo das obras de Eucanaã Ferraz. Espero ter conseguido deixar clara a caminhada do eu poético ao longo dessas obras: as mudanças no trato com a palavra, a maneira de trabalhar com os sentimentos e a forma como cada livro se comunica com o outro, formando, ao final, uma voz poética que tenta se expressar da melhor forma possível através da ideia central de que “toda palavra é defeito” (*Desassombro*, 2002, p. 30).

Assim, olhando a obra de Eucanaã como um todo, é possível afirmar que a palavra defeituosa é exatamente o fator que catalisa a inquietude e promove a busca constante por uma nova forma de “falar”. Por isso, me pergunto: qual será essa “voz gráfica” que o eu poético deseja mostrar? Se agora em *Escuta* temos a atestação de que o amor deve ser deixado de lado, como se pronunciará essa voz no caminho que irá percorrer daqui pra frente?

2 CONSIDERAÇÕES FINAIS

2.1 O caminho percorrido até aqui

Terminada a caminhada pelos livros de Eucanaã Ferraz lançados até o momento o que podemos tirar desse aprendizado? Qual o rosto desse eu poético e de que maneira ele se apresenta nos livros estudados?

O que sobressai é o quanto a poesia escrita por Eucanaã Ferraz pode se modificar, não apenas de um livro para o outro, mas também dentro da mesma obra. O eu poético é alguém extremamente inquieto, sempre procurando uma maneira diferente de trabalhar com a palavra. Temos a palavra curta e lapidada de *Martelo*, a tentativa de ser sentimental em *Sentimental*, a cidade aparecendo como pano de fundo na busca pela claridade plena em *Rua do Mundo*, a multiplicidade temática de *Escuta*, o olhar em meio a luz e sombras em *Desassombro*, e assim por diante.

Toda essa diferença parece nos revelar um eu poético que se modifica em cada obra e que, portanto, falaria com uma “voz” diferente em cada momento. Mas não é exatamente isso que acontece: é interessante como conseguimos notar um timbre definido e que caracteriza o eu poético de Eucanaã Ferraz. Como menciono ao final do estudo de *Martelo*, a maneira de experimentar novos meios de escrita poética sempre será acompanhada de determinados aspectos que são marcantes da poesia de Eucanaã Ferraz e que mantêm-se em praticamente toda a sua obra. Por exemplo, na necessidade pela busca de imagens que, em todas as obras, independente do projeto estético que esteja em voga, são parte intrínseca da poesia do carioca, como nos poemas “Rosas miúdas: cores”, “Não o relógio na torre”, ambos de *Desassombro*, “Muda-se o Carlos mendes de Sousa”, de *Sentimental*, entre muitos outros. Vamos nos acostumando à maneira como essas imagens são trabalhadas, e se nos entregarem aleatoriamente um poema de Eucanaã, não será difícil perceber que se trata de algo escrito por ele.

A tensão claro-escuro é outra característica que se destaca na sua poesia e que configura um timbre característico da voz poética. Embora tenhamos esse trabalho mais presente em livros como *Martelo*, *Desassombro* e *Rua do Mundo*, fica a sensação de que o “fio de luz” que valoriza tanto a luz quanto a sombra aparece em toda a sua obra. Como disse acima, sobre essa capacidade de falar com vozes diferentes em cada livro podemos traçar um

paralelo com a tensão luz e sombra: o poeta parece querer iluminar (dar ênfase) em certos aspectos dentro de uma obra para, em seguida, fazer recair a luz em um outro ponto.

Assim, o eu poético muda em cada livro ao valorizar diferentes aspectos em cada um deles, mantendo-se, no entanto, sempre com a mesma voz, o mesmo olhar para o seu entorno. Temos, portanto, um eu poético sempre muito bem construído no sentido de sempre apresentar um rosto que possamos compreender. Isso não significa dizer que a sua poesia é fácil de ser entendida e que o poeta parece querer pavimentar esse caminho para que o leitor se sinta mais seguro. O que acontece é que o eu poético de Eucanaã Ferraz, mesmo buscando uma forma diferente de ver o mundo, sempre realiza essa empreitada apresentando-se por inteiro nos poemas; não há, acredito, fragmentação do rosto desse eu poético.

Nesse sentido, recorro aqui novamente à professora Rosa Maria Martelo, mas agora em um outro artigo de sua autoria, “Modernidade e Senso Comum: o lirismo nos finais do século XX” (2003). A professora traça um panorama da poesia desde Victor Hugo, mencionando que, já no poeta francês, a ideia de impessoalidade já estaria presente, embora em níveis embrionários. Em seguida, o foco recai em T.S Eliot e Mallarmé, que já tratam abertamente da necessidade de se apagar a voz do eu poético e tornar a poesia impessoal, fechando completamente “qualquer possibilidade de subordinação da poesia à experiência vivencial do autor” (MARTELO, 2003).

Essa desfragmentação do eu poético, que vai de uma voz mais bem construída e dotada de “alma”, como fala a autora, até uma voz impessoal e desconstruída dentro de um poema, teria reflexos na poesia contemporânea não no sentido de subverter essa noção de impessoalidade, mas de “mascarar” essa desfragmentação com uma poesia mais discursiva, figurativa e “emocional”, como diz a professora, criando assim “personagens facilmente reconhecíveis para o leitor como des-figurações identitárias referenciáveis no seu mundo habitual”. Em outras palavras, mesmo admitindo que a poesia contemporânea está mais lírica e pessoal (um “lirismo figurativo” como diz a autora), Rosa Martelo vê essa mudança apenas como um aparato para se obter um “efeito de realismo” – que tenta mostrar um sujeito por inteiro –, efeito que esconde, na verdade, um eu poético desfragmentado e que ainda sofre de uma crise de identidade que teve início com Mallarmé.

Pensando agora na poesia de Eucanaã Ferraz, podemos perceber que o eu poético tem sim as mesmas características de que fala Rosa Martelo: é uma poesia mais pessoal, figurativa e lírica, diferenciando-se inclusive de vários poetas contemporâneos como Paula Glenadel, Marcos Siscar e Paulo Henriques Britto. No entanto, como disse logo acima, acredito que o eu poético de Eucanaã Ferraz se apresente por inteiro não por tentar mascarar algum tipo de crise

e que precise, portanto, construir para si um personagem reconhecível – com um rosto mais definido –, mas porque esse rosto é, de fato, o rosto de um eu poético que consegue passar para a palavra poética os seus questionamentos pessoais e existenciais sem, no entanto, dissimulá-los. Ele não é um eu poético desfragmentado, que tenta simular, nos poemas, um rosto mais bem construído, mas um eu poético que consegue “fazer refletir” seus sentimentos interiores através da palavra poética.

Ele expressa seus sentimentos abertamente ao falar sobre a finitude, sobre a sua infância e a suas lembranças; diz que se sente feliz ao observar um quadro da sua mãe, triste quando fala da vida sofrida do seu pai. Fala das suas desilusões amorosas mas também dos momentos em que está feliz ao lado da pessoa que ama, das saudades que sente dos lugares que visitou, especialmente Portugal, país que aparece mencionado direta e indiretamente em vários poemas. Demonstra um apreço muito forte pela arte, falando das visitas que fez a museus, dos quadros e esculturas que observou (tendo inclusive “roubado” um Franz Weissmann durante uma visita à exposição do artista), fala da arquitetura de casas, do parangolé de Hélio Oiticica, etc.

Posso ir adiante nos exemplos, mas acredito que, através da caminhada que fiz pelas obras de Eucanaã Ferraz, tenha ficado mais claro o quanto o eu poético do poeta é alguém que deseja se mostrar por inteiro ao fazer uma poesia mais pessoal, e que não sofre mais (ou sofre muito pouco) os efeitos da “desfiguração identitária” de que fala Rosa Martelo.

2.2 *Escutar* é um modo de poetizar

Espero ter deixado clara de que maneira a *escuta* aparece na obra de Eucanaã Ferraz. Como disse no início do capítulo, cada artista, não importando a área em que deseje expressar a sua arte, *escuta*, de alguma maneira, o seu entorno; e o eu poético na obra de Eucanaã Ferraz está sempre disposto a observar o mundo à sua volta e tentar, através da palavra poética, escutá-lo – tirar algo que vá além daquilo que é meramente observado por um olhar passivo. Assim, ao tentar aplicar tal conceito na obra de Eucanaã Ferraz, procurei tornar a discussão mais palpável, tanto para se entender melhor o que é, afinal, *escutar* o entorno, quanto para contemplarmos o conceito “em funcionamento” a partir do olhar de um poeta.

Como pudemos perceber, a *escuta* se liga muito à tensão claro-escuro, e o livro *Desassombro* parece nos apresentar um trabalho mais apurado. No livro seguinte, *Rua do*

Mundo, foi interessante notar que o escuro é deixado de lado, dando lugar à luz solar cabralina de que Célia Pedrosa menciona em “Poéticas do Olhar na Contemporaneidade” (2005).

Também foi possível perceber que a *escuta* pode ser “catalisada” pela memória, e vemos isso acontecer na maioria dos livros de Eucanaã Ferraz, aparecendo mais em *Desassombro*, *Rua do Mundo*, *Cinemateca* e *Escuta*. Nos exemplos que dei, espero ter mostrado de que maneira um acontecimento pretérito não é apenas lembrado pelo eu poético, mas trazido – a partir de uma *escuta* na busca por sentido – para o presente, tornando-se assim uma experiência revivida e intimamente ligada com o presente desse sujeito.

Livro Primeiro trabalha com duas vertentes principais: o som e o silêncio – na verdade, o silêncio também como uma espécie de som, sendo que este ecoa fortemente pelos poemas. A *escuta* acontece a partir da ressonância desse silêncio, dessa percepção que o eu poético tem com o seu entorno.

Em *Martelo*, a palavra escolhida a dedo tem como objetivo valorizar o instante presente e tentar, a partir de uma *escuta* aguçada, captar as melhores palavras para, assim, compreender melhor esse instante. O silêncio, diferente de *Livro Primeiro*, é matéria para poucos versos, dando lugar a um olhar mais ativo por parte do eu poético, que busca “fazer a ferro/ a sílaba clara” (1997, p. 63).

Desassombro nos brinda com o primeiro momento em que efetivamente temos uma *escuta* mais consciente do eu poético; além disso, as lembranças retornam como principal matéria para os poemas, deixando de existir apenas no passado e sendo trazidas para o presente através dessa *escuta*. O contraste entre claro e escuro, o trabalho mais forte com imagens, e a desagregação da metáfora completam o quadro, e atuam para a *escuta* se fazer ainda mais presente.

A meia luz de *Desassombro* dá lugar à luz plena de *Rua do Mundo*. A busca pelo que é luminoso vem acompanhada do retorno ao presente – este, também pleno – e a noção de que apenas no *hoje* é que podemos tentar buscar essa claridade. A *escuta* aqui se dá com o intuito de compreender melhor esse presente, buscando, da mesma forma que em *Martelo*, a palavra clara, só que agora acrescida do trabalho constante com as imagens, como que tentando olhar o entorno – seja ele rua ou mundo – e compreendê-lo melhor a partir dessa *escuta*.

Cinemateca aprimora esse trabalho com a imagem, organizando-o em “cenas”, mas agora com poemas mais discursivos. Com isso, parece haver uma diminuição da *escuta* do entorno e mais uma vontade de contar pequenas histórias, ou melhor, de observar mais o entorno e descrevê-lo para o leitor. Mas não nos enganemos. *Cinemateca* segue conectada à

noção de *escuta*, só que com menos pontos de contato ao longo do trajeto dos poemas; ao final do livro, lembremos do poema “O Desfotógrafo” (2008, p. 166), um indício de que o eu poético vislumbra ares de mudança. E teremos a confirmação no seu livro seguinte, *Sentimental*.

Nesse seu próximo livro – como o próprio título anuncia – temos um eu poético tentando explorar mais os sentimentos humanos. Como vimos na parte dedicada a ele, o projeto falhou pois esse “eu” acaba evitando trabalhar diretamente com o sentimento. Independente disso, o fato de haver uma maior vontade de sentir faz com que a *escuta* seja quase que suspensa, sendo vislumbrada em apenas alguns momentos, principalmente quando o olhar do eu poético recai em outros personagens.

Escuta, seu último livro publicado, é interessante pois vai “adquirindo *escuta*” ao longo das páginas. No início, como vimos no estudo do livro, temos poemas que falam de morte, solidão, tudo com leves toques de ironia e humor; e à medida que vamos avançando pela parte intitulada “Alegria”, a *escuta* vai se fazendo presente e ganhando corpo, sendo vislumbrada de maneiras diferentes nos poemas. Na parte seguinte, “Memórias Póstumas”, é apenas com a “morte do amor” que os poemas passam a ganhar um novo fôlego, e percebemos um eu poético retomando a *escuta* do seu entorno – é como que se o amor/sentimento bloqueasse o fazer poético que esse sujeito almeja. Assim, nos últimos poemas do livro, temos o que parece ser um desejo de mudança no fazer poético, que agora anseia por um verso mais “nítido e frio” (2015, p. 121), sem deixar que sentimentos o contaminem.

A *escuta* acontece a partir de um olhar ativo, que busca captar aquilo que não é dito através do trabalho que faz com as imagens, trabalho este que é parte intrínseca na obra do poeta carioca. É a partir dessa *escuta* que podemos perceber mais claramente de que maneira um olhar não apenas atenta-se para o entorno mas o sente, cria um laço com ele – um ressoa no outro – e pode, assim, passar a experiência para a palavra poética.

Assim, a *escuta* na poética de Eucanaã Ferraz é, na verdade, uma sinergia entre *olhar* e *ouvir*; o entorno é, ao mesmo tempo, visualizado por esse “eu” e ouvido por ele. Na verdade, podemos entender esse “ouvir” muito mais como *sentir* o entorno do que ouvir os sons físicos (embora isso não esteja ausente na sua poética). No poema “O pintor”, de *Cinemateca*, já temos anunciado: “A quem quisesse dedicar-se à poesia [...] que iniciasse com abrir os olhos” (p. 50) – *ver* o entorno é, portanto, parte fundamental para o poesia de Eucanaã Ferraz.

Indo um pouco além na discussão, não poderíamos pensar que a *escuta* funciona como uma forma de conferir poeticidade ao que é dito através da palavra?

Como mostrei na parte dedicada à *Cinemateca*, a poeticidade não se limita a um ou dois conceitos, sendo o próprio termo carregado de possíveis definições e significados pessoais. Como disse Pirouz Eftekhari, no ensaio “A poeticidade e a poesia” (1997):

Os elementos da arquitetura fônica – a prosódia, as palavras, as suas combinações e o ritmo que criam, a transposição em imagem do sensível e do sopro do pensamento – ocorrem em todo o ato de comunicação. É certo que a forma especial e espacial da poesia a distingue, é certo que a sua intenção estética marca a sua poeticidade, mas, para além disso, é a sua relação com o sensível e com o momento que lhe conferem a sua dimensão simbólica. (p. 60)

Assim, acredito que a *escuta* na poesia de Eucanaã Ferraz seja uma das maneiras que o poeta encontrou, consciente ou inconscientemente, de se relacionar com o sensível. Eftekhari acredita que a intenção estética marca a poeticidade, mas, para ele, mais importante que isso é a relação que a poesia estabelece com o sensível e com o momento; dessa forma, acredito que possamos estender o termo “poeticidade” para essa relação e argumentar que a *escuta* é uma maneira de poetizar o verso, torná-lo algo que vai além de uma simples frase dita em um ato de comunicação qualquer.

Citando mais uma vez Eftekhari:

Com o advento da sociedade de consumo, a expressão poética reduz-se por vezes ao luto, aos esgares, à fuga para as estruturas, à lamentação anódina, à expressão da intimidade, ao automatismo dos objetos, num individualismo árido, numa vivência afetada pela in-comunicação. (1997, p. 61-62)

Nesse ambiente pessimista (talvez até demais), a poesia de Eucanaã Ferraz está lá, ouvindo – compreendendo – o que percebe do entorno, e passando esse olhar que “escuta além do que vê” para a palavra poética. O seu trabalho apurado com as imagens, os *enjambements* que edificam o poema de maneira a fortalecer aquilo que é dito e a *escuta* que atua, por sua vez, naquilo que não é dito, fazem da obra de Eucanaã um prato cheio para se discutir mais à fundo a noção de poeticidade dentro do contexto da poesia contemporânea.

Nesse sentido, conceitos mais abstratos como o da *escuta* podem servir de apoio para entendermos melhor não apenas a poesia de Eucanaã Ferraz (e espero que a caminhada que realizei aqui também tenha ajudado nesse aspecto), mas de poetas e artistas que tenham, na sua obra, características que possam ser estudadas à luz de tal conceito.

3 UM BREVE OLHAR SOBRE A OBRA INFANTIL DE EUCANAÃ FERRAZ

A obra infantil de Eucanaã é composta por quatro livros até o momento: *Poemas da Iara* (2008), *Bicho de Sete Cabeças e Outros Seres Fantásticos* (2009), *Palhaço, Macaco e Passarinho* (2010) e *Água Sim*, publicado em 2011. É interessante perceber como os dois primeiros livros lançados diferem dos dois mais recentes; naqueles, temos poemas maiores, de várias estrofes e, como veremos a seguir, com uma temática mais séria e até mesmo melancólica. Por outro lado, em *Palhaço, Macaco e Passarinho* e *Água Sim* temos poemas mais econômicos no número de versos e voltados, ao que parece, para um público ainda mais novo se compararmos com os outros dois livros.

Água Sim tem poemas extremamente simples, e a cada página vemos pequenas variações nas palavras, como se o eu poético quisesse guiar a criança aos poucos, com cuidado e cautela, em poemas que falam sobre a água. Os poemas de abertura dizem: “A água/ no copo.”, “A pedra de gelo/ no copo de água.” e em outra página temos: “A água/ nos olhos.// A lágrima.” (sem numeração nas páginas), mostrando como esse caminho vai sendo percorrido, ligando, pouco a pouco, uma ideia na outra.

Palhaço, Macaco e Passarinho segue a mesma linha. A cada página do livro, palavras que aparecem em um poema são usadas em outro e adquirem, assim, um novo sentido – para a criança, cada significado novo que aparece é uma nova descoberta. Aliado a isso, o uso do ritmo e o trabalho com as imagens aparecem como formas de fortalecer esse “encantamento” da criança ao longo de cada descoberta, e vemos misturados nos poemas desde as imagens mais claras até momentos mais subjetivos, em que sentimentos aparecem como um complemento imprescindível para “preencher” essa imagem: “O palhaço é colorido como um passarinho./ O palhaço é engraçado./ O palhaço parece um macaco./ O macaco sorri./ O macaco é alegre./ O macaco faz macaquices e a gente ri./ O macaco parece um palhaço./ O macaco fica triste?” (não há numeração nas páginas).

Mas são os dois primeiros livros infantis lançados, *Poemas da Iara* e *Bicho de Sete Cabeças e Outros Seres Fantásticos*, que chamam mais a atenção, principalmente por terem vários pontos de contato com a obra poética de Eucanaã Ferraz voltada para o público adulto. *Poemas da Iara* trata de uma temática mais subjetiva, quase mística, ao falar da Iara, uma espécie de personagem folclórico que causa intriga e curiosidade nas pessoas. *Bicho de Sete Cabeças*, por sua vez, é mais objetivo ao tentar descrever, em cada poema, um desses seres fantásticos que habitam o imaginário popular.

Poemas da Iara é um livro obscuro e até mesmo melancólico. Conta a lenda da Iara, “uma índia encantada que mora no fundo d’água” (poema de número 1 – não há paginação no livro) e que, ao sair pelas terras da região, canta uma canto que deslumbra pescadores e marinheiros. Praticamente todos os poemas falam dessa personagem intrigante e misteriosa, e passamos o livro todo nos perguntando quem é essa mulher que conhece todos os mistérios da natureza e encanta a todos.

O eu poético dos primeiros poemas parece animado em conhecê-la: “Vou à beira do rio/ para ver a Iara// Espero, espero. Nada” (poema 2). No poema 4, vários animais dizem ter visto a Iara, e em 5 o eu poético quer que o vento o leve para “águas bem grandes”, para que possa ouvir a Iara cantar. Há, portanto, um deslumbramento com essa figura mítica e, ao mesmo tempo, a esperança de conhecê-la.

O projeto, no entanto, vai se perdendo à medida que esse personagem percebe ser impossível realizar o seu sonho, e os poemas vão ficando, ao final, mais melancólicos e resignados. Há até mesmo um tom mais crítico desse sujeito, que afirma: “Pobres rios que escorrem/ magros, tristes, sujos/ pelas cidades,// como se fossem da Iara/ a lágrima” (poema 13). E, nos poemas finais, vemos um eu poético já completamente resignado: “Ouve! Não é o canto da Iara. [...] Ouve! O canto triste que vem de tudo./ Ouve! Um canto triste ao redor do mundo” (poema 15).

Como já foi possível perceber, há nesse poema (e em vários momentos do livro) uma forte presença da ideia de *escuta* de que falo no capítulo da caminhada do eu poético. O eu poético quer ouvir a Iara além de uma mera escuta passiva; ele quer *escutá-la* por inteira, mergulhar e se encantar pelo canto entoado pela índia: “leva-nos – doce menina – para/ o outro mundo [...] mais belo e profundo”, diz o eu poético (poema 10).

Num dos poemas finais, tratados logo acima, a *escuta* aparece já em um tom mais desesperançado: “Ouço vozes. Serão vozes de quem chora? [...] Vozes, e não posso me fazer de surdo” (poema 15). Mais adiante no poema, há a confirmação de que essas vozes escutadas não são da Iara, mas sim um canto triste que chega de toda parte.

No poema que fecha o livro, mesmo não *escutando* a Iara, o eu poético ouve “o silêncio dos barcos”, afirmando, em seguida, ouvir também o silêncio dos arcos e dos charcos. Essa *escuta* do silêncio – que aparece já em *Livro Primeiro* (1990), sua obra de estreia na poesia – vem de um ser que percebe o não-dito, que ouve o silêncio “como uma cidade sem carros” e que se pergunta, no verso final, se essa ausência de sons não é, justamente, o canto da Iara. A ideia de *escuta* do entorno, tão presente ao longo das obras poéticas “adultas” de Eucanaã Ferraz, aparece aqui como desmistificadora de uma *escuta* ligada a algo místico

como a figura da Iara, atestando ouvir no silêncio – silêncio este refletido na natureza – o canto que o deslumbra desde o início do livro.

Bicho de Sete Cabeças e Outros Seres Fantásticos segue outro caminho, mostrando, a cada poema, um desses seres fantásticos que participam do imaginário popular, como o bicho-papão, saci, sereia, etc. Temos aqui um trabalho mais forte com as imagens, e isso ocorre devido a uma maior necessidade de se descrever esses “seres fantásticos” – tentar deixar mais claro (para a criança, no caso) como é esse ser fisicamente. No poema “Esfinge” (p. 40), o eu poético propõe para o leitor: “Imagine isto:/ um leão alado.// E antes que ele ruja/ e antes que ele voe,// apague a cabeça/ do senhor leão// e substitua/ por outra cabeça:// por uma cabeça/ de mulher”.

Em seguida, e na procura por melhores imagens para descrever o ser, o eu poético sugere que o leitor mude aquilo que foi “imaginado” anteriormente e comece de novo:

Comece de novo,
do seguinte modo:

uma mulher – pense - ,
ponha agora nela

as patas e as garras
de um leão dourado,

mas também a cauda
de uma grande cobra,

e por fim lhe cole
asas de uma águia.

Pronto, está pronta
a senhora esfinge.

O desdobramento de imagens acontece associado à *construção* desse animal que vai, aos poucos se metamorfoseando, até chegar à imagem final da esfinge. Se pensarmos que o livro é voltado para o público infantil, é interessante ver de que maneira essa construção vai, aos poucos, se montando a partir da leitura dos versos e fazem com que a criança vá associando uma imagem após a outra, da mesma forma que acontece em *Água Sim*, embora neste os poemas sejam mais econômicos no uso das palavras.

Boa parte dos poemas do livro trabalham com essa maneira de descrever o ser fantástico; e diferente dos *Poemas da Iara* – mais melancólico – temos aqui uma maior presença do humor e da brincadeira no momento em que esses seres são descritos, como no poema “Ciclopes” (p. 19), que conta a história presente na *Iliada*, de Homero. O poema apresenta, inclusive, várias palavras que uma criança dificilmente iria entender, como os

nomes “Hefesto”, “Hesíodo” e “Homero” e palavras como “Teogonia”, título de um livro de Hesíodo, fazendo com que seja necessária a presença de um pequeno glossário ao final do livro.

Com relação a aspectos formais dentro da obra infantil de Eucanaã Ferraz, é interessante notar uma maior presença da métrica nos poemas – principalmente em *Poemas da Iara* e *Bicho de Sete Cabeças* – além de um maior uso de assonâncias e aliterações. O fato dos livros serem destinados a um público infantil pode ter contribuído pela maior presença de tais aspectos formais: a regularidade de sílabas e a sonoridade marcante de um poema chama a atenção da criança, principalmente se pensarmos em uma leitura feita em voz alta pelos familiares dela.

Para concluir essa parte, acredito que as obras infantis de Eucanaã Ferraz apresentem um grau de dificuldade – por mais que seja difícil estabelecer tal grau – relativamente alto para uma obra infantil. As marcas da poesia de Eucanaã estão lá, como a ideia de *escuta* e o trabalho com as imagens, e isso acaba se encaixando muito bem em poemas voltados para o público infantil; além disso, a melancolia da sua poesia adulta – presente, em diferentes gradientes, em todos os livros estudados anteriormente – aparece aqui nas obras infantis, principalmente em *Poemas da Iara*, acrescentando aos poemas um lado interessante e incomum se pensarmos no público a que é destinado.

É curioso ver de que maneira aspectos da poesia “adulta” de Eucanaã Ferraz aparecem refletidas nas obras infantis estudadas aqui. A vontade de observar o lado escuro das coisas que vemos em *Desassombro* aparece em vários momentos em *Poemas da Iara*, principalmente na vontade de querer ouvir o canto que vem do desconhecido, mergulhar para o fundo do mar e se perder em um mundo “mais belo e profundo”. Explorar o escuro (o não-dito e o não-ouvido) é, portanto, um desejo tanto do eu poético de *Desassombro* quanto do eu poético de *Poemas da Iara*; ambos querem explorar o desconhecido.

Por outro lado, a claridade que encontramos em *Rua do Mundo* aparece refletida em *Bicho de Sete Cabeças*; em ambos vemos uma vontade de delinear da maneira mais clara o objeto que está sendo trabalhado. No livro infantil, os seres fantásticos são apresentados de maneira a tentarmos visualizar da melhor forma o que está sendo descrito; em *Rua do Mundo*, tanto a cidade – a parte mais concreta do entorno do eu poético – quanto os sentimentos desse sujeito, aspiram pela claridade.

Esse paralelo que fiz entre a tensão claro-escuro pode parecer ainda muito rudimentar, mas já mostra que é possível ler as obras infantis de Eucanaã Ferraz à luz dos seus livros

voltados para o público adulto. Há, portanto, a possibilidade de estabelecer uma conversa entre um e outro procurando pontos em comum e também diferenças.

Procurei expor brevemente como esses paralelos podem ser estabelecidos e não irei, portanto, me estender em um estudo mais detido do tema. Mas fica aqui um convite para tratarmos com mais profundidade uma parte da obra do autor que parece menos valorizada e discutida na academia, e que pode produzir um paralelo interessante para entendermos melhor a obra de autores cujos livros dialogam com públicos de diferentes idades, como é o caso de Eucanaã Ferraz.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Pedro. “Na Terra de Eucanaã”. Disponível em:
<http://www.eucanaaferraz.com.br/sec_livro_conteudo_view.php?id_livro=4&resenha=1>.
Acesso em: 27 out. 2015.
- AMORIM, Bernardo Nascimento de. **FERRAZ, Eucanaã. Rua do mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.** O Eixo e A Roda, [s.l.], v. 11, n. 0, p.179-184, 31 dez. 2005. Faculdade de Letras da UFMG. DOI: 10.17851/2358-9787.11.0.179-184. Disponível em:
<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/viewFile/3186/3132>. Acesso em: 28 out. 2015.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Carlos Drummond de Andrade: Poesia 1930-62.** São Paulo: Cosac Naify, 2012. Edição Crítica.
- BANDEIRA, Manuel. **Poesia completa e prosa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- BOSCO, Francisco. “A Arte de Plasmar com o Olho”. O Estado de São Paulo. São Paulo, 22 jun. 2008. Caderno 2, p. 7-7. Disponível em:
<http://www.eucanaaferraz.com.br/sec_livro_conteudo_view.php?id_livro=15&resenha=1>.
Acesso em: 27 out. 2015.
- BOSCO, Francisco. “Desassombro e a radicalidade dos Desextremos”. Alea, estudos neolatinos. vol. 5, no1, Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas – Faculdade de Letras/UFRJ, jan./jun. 2003. Pp. 151-155. Disponível em: <
http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2003000100010&script=sci_arttext>.
Acesso em 27 out. 2015.
- BOSCO, Francisco. “Parangolé de Eucanaã Ferraz”. Jornal do Brasil. [s. L.], 8 jan. 2005. Disponível em:
<http://www.eucanaaferraz.com.br/sec_livro_conteudo_view.php?id_livro=6&resenha=1>.
Acesso em: 28 out. 2015.
- BOSI, Viviana. “Como se a Casca da Água, a Canção”. Metamorfoses, 6, Rio de Janeiro: Faculdade de Letras – UFRJ, Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros; Caminho: Lisboa, 12 Set. 2008. Disponível em:
<http://www.eucanaaferraz.com.br/sec_livro_conteudo_view.php?id_livro=6&resenha=1>.
Acesso em: 28 out. 2015.
- CASTELLO, José. “A Força Lírica do Cotidiano”. O Globo. Rio de Janeiro, 13 nov. 2004. Suplemento: Prosa e Verso. Disponível em:
<http://www.eucanaaferraz.com.br/sec_livro_conteudo_view.php?id_livro=6&resenha=1>.
Acesso em: 28 out. 2015.
- CASTELLO, José. “A Trava dos Sentimentos”. Jornal de Londrina. Londrina, 9 dez. 2012. Disponível em: <<http://www.jornaldelondrina.com.br/online/conteudo.phtml?id=1326108>>.
Acesso em: 28 out. 2015.

CASTELLO, José. “O Exilado do Nome”. O Globo. Rio de Janeiro, 4 abr. 2015. Suplemento: Prosa. Disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/jose-castello/post/o-exilado-do-nome-564006.html>>. Acesso em: 28 out. 2015.

CAVALCANTI, Jardel Dias. “Parangolé: anti-obra de Hélio Oiticica”. Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=856&titulo=Parangole:_anti-obra_de_Helio_Oiticica>. Acesso em: 17 dez. 2002.

COELHO, Eduardo. “À Luz da Poesia de Eucanaã Ferraz”. Pequena Morte – Antologia Comemorativa de Poemas, 2008. Disponível em: <http://www.eucanaaferraz.com.br/sec_livro_conteudo_view.php?id_livro=15&resenha=1>. Acesso em: 27 out. 2015.

COMBE, Dominique. “A referência desdobrada: o sujeito lírico entra a ficção e a autobiografia”. In: Revista USP, São Paulo, n. 84, p. 112-128, 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13790>>

COSTA, Vilma. “A Sombrinha e o Equilibrista”. 2013. Texto publicado no Jornal Rascunho (online). Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/a-sombrinha-e-o-equilibrista/>>. Acesso em: 28 out. 2015.

DOLHNIKOFF, Luis. “A Poesia em Câmera Lenta de Eucanaã Ferraz”. 2009. Crítica publicada no site da revista Sibila (Revista de Poesia e Crítica Literária) em 4 de Abril de 2009. Disponível em: <<http://sibila.com.br/critica/a-poesia-em-camera-lenta-de-eucanaa-ferraz/2099>>. Acesso em: 27 out. 2015.

EFTEKHARI, Pirouz. “A Poeticidade e a Poesia”. Revista Crítica de Ciências Sociais, Portugal, v. 47, n. 1, p.55-64, fev. 1997. Disponível em: <http://www.ces.uc.pt/publicacoes/rccs/artigos/47/Pirouz_Eftekhari_-_A_poeticidade_e_a_poesia.pdf>. Acesso em: 27 out. 2015.

FAGUNDES, Igor. “Sequências de Luz Sobre a Palavra”. 2008. Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/sequencias-de-luz-sobre-a-palavra/>>. Acesso em: 27 out. 2015.

FERRAZ, Eucanaã. **Livro Primeiro**. Rio de Janeiro: CIP-BRASIL, 1990.

_____. **Martelo**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

_____. **Desassombro**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.

_____. **Rua do Mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **Cinemateca**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Poemas da Iara**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008.

_____. **Bicho de Sete Cabeças e Outros Seres Fantásticos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Palhaço, Macaco, Passarinho**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **Água Sim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **Sentimental**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **Escuta**. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

GANDOLFI, Leonardo. “Sentimental”. Revista Colóquio/Letras. Recensões Críticas, nº184, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Set. 2013. Disponível em: <http://eucanaaferraz.com.br/sec_livro_view.php?id=34&page=1&type=1>. Acesso em: 28 out. 2015.

GENS, Armando. “Poesia, Formas e Planos em Rua do Mundo, de Eucanaã Ferraz”. Revista de Linguagem, Cultura e Discurso, Rio de Janeiro, v. 5, n. 9, p.1-7, jul. 2008. Disponível em: <<http://revistas.unincor.br/index.php/recorte/article/view/2030>>. Acesso em: 28 out. 2015.

GHETTI, Paola. “Uma Filosofia que seja o Estremecer de um Som: Sobre o Sentido em Jean-Luc Nancy”. Outra Travessia, Florianópolis, v. 0, n. 15, p.147-155, 3 out. 2013. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). DOI: 10.5007/2176-8552.2013n15p147. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2013n15p147>>. Acesso em: 28 out. 2015.

HAMBURGER, Käte. **A Lógica da Criação Literária**. São Paulo: Perspectiva, 1986. (Coleção Estudos).

LIMA, Ricardo Vieira. “Poesia à beira da beleza, como de um precipício”. Jornal O Globo, Prosa e Verso, 26/10/2002, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.eucanaaferraz.com.br/sec_livro_conteudo_view.php?id_livro=4&resenha=1>. Acesso em 27 out. 2015.

MARTELO, Rosa Maria (Prefácio). “Setas, elásticos, lanças (modos de usar)”. Porto: Quasi Edições, 2007. Texto presente como prefácio da obra Rua do Mundo, 2007, de Eucanaã Ferraz. Disponível em: <http://eucanaaferraz.com.br/sec_livro_view.php?id=14&page=1&type=1>. Acesso em 28 out. 2015.

MARTELO, Rosa Maria. “Modernidade e Senso Comum: o lirismo nos finais do século XX”. Cadernos de Literatura Comparada: Literatura e Identidades, Porto, v. 9, n. 8, jun. 2003. Disponível em: <<https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/14196>> Acesso em 1 jan. 2016.

MARTINS, José Batista dal Farra. “Notas sobre escuta, ressonância, memória e vocalidade poética”. Anais do VII Congresso da Abrace, Porto Alegre, out. 2012. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/viicongresso/completos/acrua/Jose_Batista_Zebba_Dal_Farra_Martins_-_Notas_sobre_escuta_ressonancia_memoria_e_vocalidade_poetica.pdf>. Acesso em: 28 out. 2015.

MELLO, Marcelo Reis de. “Sobrevivência da Delicadeza na Contemporaneidade e a Poesia de Eucanaã Ferraz”. 2014. 95 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

MELO, Tarso de. “Com Versos Densos, Eucanaã Perturba e Diverte em Escuta”. Folha de São Paulo. São Paulo, 2 jul. 2015. Caderno: Ilustrada, p. 3-3. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/07/1650257-com-versos-densos-eucanaa-perturba-e-diverte-em-escuta.shtml>>. Acesso em: 28 out. 2015.

MELO NETO, João Cabral de. **João Cabral de Melo Neto**: Obra Completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

MENDES, André di Bernardi Batista. “Vozes do Mundo”. Estado de Minas. Belo Horizonte. 13 jun. 2015. Disponível em: <http://divirta-se.uai.com.br/app/noticia/pensar/2015/06/13/noticia_pensar,168623/vozes-do-mundo.shtml>. Acesso em: 28 out. 2015.

MORAES, Marcos Antonio. “O espanto de olhar”. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, p. 6 - 6, 07 jun. 2008. Disponível em: <http://www.eucanaaferraz.com.br/sec_livro_conteudo_view.php?id_livro=15&resenha=1>. Acesso em 27 out. 2015.

NANCY, Jean-luc. “À escuta (parte I)”. Outra Travessia, [s.l.], v. 1, n. 15, p.159-172, 3 out. 2013. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Tradução: Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinícius Nicastro Honesko. DOI: 10.5007/2176-8552.2013n15p159. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2013n15p159>>. Acesso em: 28 out. 2015.

NUNES, Benedito. **João Cabral: a máquina do poema**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007. Adalberto Müller (Org.).

PEDROSA, Célia. “Poéticas do olhar na contemporaneidade”. Literatura e Sociedade, [s.l.], n. 8, p.82-103, 6 dez. 2005. Universidade de São Paulo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBiUSP. DOI: 10.11606/issn.2237-1184.v0i8p82-103. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/l/article/viewFile/19620/21684>>. Acesso em: 27 out. 2015.

PINTO, Manuel da Costa. “Harmonias Geométricas de um Parangolé Poético”. Folha de São Paulo. São Paulo, 30 out. 2004. Ilustrada, p. 2-2. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3010200409.htm>>. Acesso em: 28 out. 2015.

REZENDE, Antonio Paulo. “Octavio Paz: as trilhas do Labirinto”. Revista Brasileira de História, [s.l.], v. 20, n. 39, p.223-248, 2000. FapUNIFESP (SciELO). DOI: 10.1590/s0102-01882000000100010.

SECCHIN, Antonio Carlos. **Escritos sobre Poesia e Alguma Ficção**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2003. 301 p. Publicado pela primeira vez sob o título “Poesia sem assombração do passado nem do novo”, em Jornal do Brasil, Caderno Ideias, 29 de junho de 2002. Reeditada em Escritos sobre poesia & alguma ficção, do mesmo autor. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003, pp. 273-274, sob o título “O sumo do desassombro”. (nota presente no link online desta referência). Disponível em: <http://www.eucanaaferraz.com.br/sec_livro_conteudo_view.php?id_livro=4&resenha=1>. Acesso em: 27 out. 2015.

SISCAR, Marcos. **Poesia e Crise**. Campinas: Unicamp, 2011. 360 p.

STROPARO, Sandra. “O Gosto da Diferença”. Gazeta do Povo. Curitiba, 3 ago. 2008. Caderno G. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/o-gosto-da-diferenca-b3s0ddzh9duz112c7tq5ms572>>. Acesso em: 27 out. 2015.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1991.

VILLAÇA, Alcides. “Eucanaã Ferraz Cria Poemas como uma Sequência de Cenas”. Folha de São Paulo. São Paulo, 31 maio 2008. Ilustrada, p. 10-10. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3105200818.htm>>. Acesso em: 27 out. 2015.

VOLPATO, Cadão. “Eucanaã Ferraz Encontra Alta Poesia em Sentimental”. Valor: Econômico. São Paulo. 5 nov. 2012. Disponível em: <<http://www.valor.com.br/cultura/2891022/eucanaa-ferraz-encontra-alta-poesia-em-sentimental#ixzz2BLbDiIvs>>. Acesso em: 28 out. 2015.

ANEXOS

ANEXO A – COM A PALAVRA, O POETA

Fiz uma pequena entrevista com Eucanaã Ferraz. As perguntas foram feitas após a escrita da dissertação pois não quis que as respostas dadas pelo poeta influenciassem de alguma maneira as opiniões que coloquei ao longo do meu estudo sobre a sua obra.

1) Sua obra parece refletir uma certa inquietude no fazer poético: em cada livro vislumbramos um eu poético que deseja se expressar de uma forma diferente. Em *Martelo*, por exemplo, há uma vontade de lapidação da palavra poética (refletida na figura do martelo); *Rua do Mundo* aspira ao concreto – a clareza na busca pela imagem mais clara; *Sentimental* nos apresenta um desejo por ‘dizer mais’ através desse eu poético que quer ser mais sentimental, e assim por diante. De que maneira você vê refletida essa inquietude na sua própria personalidade? Esse desassossego é, de certa forma, uma maneira de procurar a melhor forma de se expressar poeticamente?

A inquietude está no centro do que faço. Não posso, hoje, criar como antes, escrever como escrevia. Desejo sempre fazer de outro modo, quero responder ao tempo e aos acontecimentos de minha vida – da vida do mundo – com uma palavra à altura. Tudo é vivência, o pequeno e o grande, o projeto e a surpresa, a tristeza e a euforia, a felicidade e o desânimo, por aí vai. Assim, posso dizer que de *Livro primeiro* até *Escuta* muita coisa mudou. Mas, curiosamente, penso que alguns poemas deste último poderiam estar lá no primeiro e vice-versa. Gosto de ter essa impressão, a de que há algo em comum em tudo o que escrevi, um fio qualquer. Não me apego a ele, mas ele existe, como uma fibra que não rebenta. De certo modo, não faz muita diferença para mim compreender ou não essa permanência, pois me preocupa muito mais manter-me liberto de mim mesmo, disso que eu poderia chamar de um “eu” ou de “estilo”. Se há uma continuidade, ela se dá apesar de minha insistência em ser outro, experimentar, vestir novos destinos e linguagens. A fibra da continuidade tem de ser resistente. De um livro para o outro, e mesmo dentro de um mesmo livro, as mudanças, involuntárias ou não, parecem-me tão flagrantes quanto os pontos em comum.

2) Acredito que a sua poesia apresenta momentos de forte personalidade, de poemas em que acabamos “conhecendo” melhor o rosto desse eu poético. Como você, poeta e professor universitário, lida com essa relação eu poético e poeta, pessoa e artista? Até que ponto podemos trabalhar com essa relação ficção-realidade?

Penso que Fernando Pessoa chegou à formulação exata no seu célebre “Autopsicografia”: “o poeta é um fingidor”, pois se não fôssemos fingidores seríamos relatores do nosso dia-a-dia. O poeta, de fato, é um inventor. Mas a equação só se torna exemplar com os versos: “que chega a fingir que é dor/ a dor que deveras sente”. Esse “deveras” que faz com que a equação esteja completa, porque o poeta, de fato, sente o que finge. Por isso só aí a equação se torna inteira e complexa, porque não é de mentir, é de fingir que se trata. Ou seja, transformar a existência, o acontecimento, numa coisa que está para além do acontecimento. A experiência vivida pelo poeta e o poema formam, num certo nível, um mesmo corpo. Mas, num outro nível, são corpos diversos. São inseparáveis porque a poesia é quase uma fala do corpo. Tudo tem uma conformação humana, no sentido físico mesmo do termo. Então a poesia sempre é sim um prolongamento do corpo. Mas, ao mesmo tempo, quando ela se materializa, de algum modo deixa de o ser, passa a ser outro corpo, com suas leis, com sua física, com seus mecanismos próprios, que já não coincidem com as leis e os mecanismos que regem o corpo do poeta. E a partir daí são seres e corpos completamente diferentes. Mas sempre há algum nível de diálogo. Quando se lê Pessoa, de algum modo toca-se Pessoa. Embora, por seu lado, o leitor, durante a leitura da poema, lhe dê igualmente o seu corpo. Então, o corpo que aparece é o corpo do leitor. Aliás, a poesia só acontece se o corpo do leitor se fizer presente.

3) Seu 6º livro tem o título *Sentimental*, e podemos vislumbrar uma vontade de se falar dos sentimentos mais abertamente (o personagem de Yuri Gagarin, no poema “El Laberinto de la Soledad”, torna-se o sujeito que atingiu completamente esse ideal). Como você vê a questão da exposição do sentimento na poesia contemporânea? Ainda há um *tabu* de se falar de sentimentos atualmente?

Le Corbusier defendia que a obra de arte deve ser uma “máquina de comover”. Ou seja, a emoção deve ser a sua finalidade, mas o artista deve criar guiado pela razão, a frio, como quem planeja e constrói uma máquina. Cito outra vez Fernando Pessoa, que escreveu em um de seus poemas: “sentir, sintam quem lê!”. Penso que a arte, e incluo aí a poesia, deve

tocar emocionalmente aquele que a frui, indo além da recepção apenas intelectual ou, o que seria pior, da irreflexão. Na história da arte moderna muitas vezes buscou-se taticamente um esfriamento dos estados afetivos e um apelo maior à racionalidade. Tais gestos foram importantes, necessários, e algo semelhante pode ser muito rentável ainda hoje como preceito para determinados criadores. Mas a mim tem interessado trazer para dentro do poema, entre as muitas matérias utilizadas na sua escrita, a emoção, que não se limita à minha experiência pessoal *stricto sensu*, já que meus estados de ânimo se constituem também por experiências que me transcendem como sujeito, incluindo-me dentro de um quadro maior, que envolve outros sujeitos, bem como tempos e lugares que não experimentei como indivíduo mas que vivi pela emoção. Muita coisa está em jogo na escrita do poema. Eu quis (eu deixei) que o sentimento, ou ainda, os afetos tivessem força nesse livro e que isso fosse reconhecível. Enfim, poderia dizer que em *Sentimental* e em *Escuta* pretendi inventar a emoção.

4) Para finalizar – e pergunto aqui mais como fã e menos como pesquisador –, como funciona o processo de escrita de um poema para você? E agora recorrendo a um clichê: quanto de um poema é transpiração e o quanto é inspiração?

Quanto à prevalência da razão sobre a emoção, ou o contrário, gosto de dizer que me convém escrever poesia com a seguinte fórmula: 100% inspiração e 100% transpiração. Interessa-me que o poema nasce daí, de um processo em que não se pode mais distinguir uma coisa e outra. Quanto mais intenso o trabalho, mais sinto que aciono uma zona da sensibilidade em que palavras e soluções formais parecem surgir livres de minha intervenção, como se tudo se descolasse de um fundo, que parece ser o lugar em que o poema – aquele mesmo que estou escrevendo – existe livre de minha vontade. Considero que o trabalho, como acionamento máximo da razão, lucidez total, é, por mais que isto posso soar paradoxal, uma espécie de superinspiração. O modo ideal de terminar um poema é reconhecer que ele é o que ele é. Portanto, em vez de paradoxo, há uma espécie de tautologia.